

LA
POÉSIE VÉRISTE
EN ITALIE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

PAUL ARRIGHI

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure

Agrégé de l'Université

ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE
BOIVIN & C^{ie} ÉDITEURS
3 ET 5, RUE PALATINE - PARIS

1937

LA
POÉSIE VÉRISTE
EN ITALIE

ÉTUDES DE LITTÉRATURE ÉTRANGÈRE ET COMPARÉE

COLLECTION DIRIGÉE PAR

PAUL HAZARD

Professeur au Collège de France.

JEAN-MARIE CARRE

Professeur à la Sorbonne.

1. PROSPER MÉRIMÉE : *Lettres anglaises à Fanny Lagden, publiées par Ed. Champion, G. Connes, P. Trahard.*
2. LUCIENNE PORTIER : *Antonio Fogazzaro.*
3. MONA E. MACKAY : *Meredith et la France.*
4. PAUL ARRIGHI : *Le Vérisme dans la prose narrative italienne.*
5. PAUL ARRIGHI : *La poésie vériste.*
6. ANTONIO FOGAZZARO : *Poésies, traduction de Lucienne Portier.*

UNIVERSITÉ DE PARIS — FACULTÉ DES LETTRES

LA
POÉSIE VÉRISTE
EN ITALIE

THÈSE COMPLÉMENTAIRE POUR LE DOCTORAT ÈS LETTRES

PRÉSENTÉE

A LA FACULTÉ DES LETTRES DE L'UNIVERSITÉ DE PARIS

PAR

PAUL ARRIGHI

Ancien Elève de l'Ecole Normale Supérieure

Agrégé de l'Université

ANCIENNE LIBRAIRIE FURNE
BOIVIN & C^{ie} ÉDITEURS
3 ET 5, RUE PALATINE - PARIS

1937



INTRODUCTION

En préparant mon étude sur le Vérisme dans la prose narrative italienne¹ j'ai été vite amené à constater que ce grand mouvement s'était aussi manifesté de bonne heure dans la poésie; que, tout en y produisant moins de chefs-d'œuvre, il avait donné des œuvres intéressantes; que les excès de certains poètes, et surtout les polémiques qui en découlèrent, avaient assuré au vérisme un retentissement en grande partie de mauvais aloi, mais plus vaste peut-être que celui qu'il dut aux romanciers et aux conteurs; que cet aspect du vérisme méritait par conséquent d'être étudié avec le même intérêt que l'autre.

D'autant plus que, une fois apaisées les discussions ardentes qui, entre 1877 et 1883 environ, mirent aux prises partisans et adversaires, les poètes véristes, tombés dans un oubli presque complet, sont l'objet d'un dédain global et parfois injuste. Dernièrement, Benedetto Croce qui ne cesse d'interroger, avec son érudition immense et sa sûre méthode critique, toute la production de la « nouvelle Italie », a jeté sur quelques-uns d'entre eux une rapide lumière². Ses pages — avant la lecture desquelles le présent travail avait été conçu — provoqueront-elles un renouveau d'intérêt pour une question qui a passionné l'opinion publique il y a soixante ans ?

J'ai songé tout d'abord à englober l'étude qu'on va lire dans un ouvrage unique sur le vérisme; mais l'hésitation est vite venue. Evidemment, les arguments invoqués pour défendre ou pour attaquer les deux principaux aspects de ce mouvement furent souvent identiques; souvent la critique embrassa même indistinctement toutes ses formes, depuis la philosophie jusqu'aux beaux-arts, en

1. Paris, Boivin, 1937. Je citerai dorénavant cet ouvrage sous ce titre abrégé: *Le Vérisme narratif*.

2. Aggiunte alla « Letteratura della Nuova Italia »: Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli ». Critica, 1934, fasc. III. Et: Voci varie in poesia; Critica, 1935, fasc. IV.

passant par le roman et la poésie. Fallait-il donc pour cela considérer le vérisme comme un tout indivisible ?

Le principe de la distinction des genres m'a paru avant tout suffisant à justifier une enquête particulièrement consacrée à la poésie. En outre, j'ai craint d'alourdir par cet important supplément une étude déjà massive. Au reste il m'aurait fallu en disperser la matière dans plus d'un chapitre du volume en question, ce qui eût certainement nui aussi bien à l'équilibre de celui-ci qu'à la mise en valeur de celle-là.

Je me suis donc résolu à séparer la poésie de la prose, et cela malgré les inconvénients que présente une telle façon de procéder. Le principal réside dans quelques redites inévitables d'un volume à l'autre, par exemple pour les parties qui concernent la théorie et la critique. J'ai d'ailleurs réduit ces répétitions au minimum. Ainsi ces deux études, à la fois distinctes et inséparables, voudraient se suffire respectivement et s'épauler mutuellement.

Par suite, il y a quelques questions sur lesquelles je ne reviendrai pas ici. Telle est celle — pour ne citer que l'exemple le plus important — des raisons qui m'ont fait adopter le terme de vérisme plutôt que ceux de réalisme ou de naturalisme consacrés par l'usage français¹.

En étudiant le retentissement du vérisme sur la poésie, j'ai été amené à examiner la plus grande partie de la production en vers de 1865 à 1890 environ. Les œuvres véristes étudiées appellent deux remarques : En premier lieu, sans m'arrêter aux délicates nuances esthétiques de ce qui est « poésie » et « non-poésie », j'ai voulu mettre en lumière le plus grand nombre possible de documents oubliés ou peu connus, même quand l'art en est à peu près absent.² Puis, il m'a fallu par moments, plus souvent que pour la prose, citer des passages scabreux, des vers osés, et je m'en excuse une fois pour toutes ici. Mais, sans accueillir la pornographie pure et simple, il me fallait par des exemples expressifs caractériser certain aspect du vérisme, justifier les indignations de la critique à son égard, mieux expliquer ainsi un rapide déclin.

D'autre part, certaines incursions dans la production d'auteurs restés en dehors du vérisme pourraient, à première vue, paraître des divagations : elles m'ont permis, soit de mieux souligner la résistance du lyrisme traditionnel à ce mouvement révolutionnaire, soit de surprendre l'infiltration insidieuse de celui-ci dans l'œuvre de tel

1. Voir à ce sujet l'*Introduction du Vérisme narratif*, pp. xiii-xxvi.

2. C'est pour cette raison de méthode que j'ai traduit tous les passages cités. La prose est en caractère romain, la poésie en italique.

ou tel poète idéaliste ou indépendant chez qui, en effet, on ne s'attendrait pas à le trouver. D'ailleurs, en ce qui concerne les plus largement connus, comme D'Annunzio, je me suis contenté de rapides notations uniquement destinées à montrer ces contaminations ou ces reflets.

Car la question du vérisme a préoccupé toute une génération, depuis les premières et timides tentatives de Betteloni jusqu'aux derniers échos de la polémique allumée par Stecchetti. Nul n'a pu se tenir à l'écart : les plus grands — tel Carducci — ont dû se prononcer, prendre position pour ou contre. Certes, les adhésions ont été plus ou moins enthousiastes ou réservées, voire timides, et les palinodies n'ont pas manqué. De même la critique du vérisme a connu toutes les nuances, depuis les véhéments « éreintements » de Cavallotti jusqu'aux prudents distinguos des censeurs timorés.

Plutôt que l'analyse esthétique des œuvres — que je n'ai pas négligée complètement — c'est précisément l'historique de ce mouvement, dans sa genèse et son développement doctrinal, avec ses multiples résonances, avec les plaidoyers et les réquisitoires dont il fut l'objet, que j'ai tenté de tracer ici. A la fin de son étude sur Guerini¹, Croce, faisant allusion aux polémiques provoquées par Postuma, déclare que, quand ces programmes ne sont pas du « charlatanisme impuissant », « les manifestations doctrinales des artistes en tant qu'artistes ne sont que le portrait — souvent inexact et exagéré — de leur propre art posé comme idéal absolu. . . ». En examinant ses manifestes, nous étudierons donc par cela même l'art vériste, avec les réserves nécessaires sur la distance qui sépare souvent la théorie de la réalisation.

Pour suivre ainsi, en historien objectif plutôt qu'en critique esthétique, les origines et le développement du vérisme poétique, j'ai largement puisé dans les revues et journaux du temps, dans les opuscules théoriques, critiques et polémiques, autant que dans les si nombreux « elzévirs » alors publiés. Je ne prétends pas avoir tout vu, toutes ces publications n'ayant pas atteint les rayons protecteurs des bibliothèques publiques. Sans que l'on puisse donc donner ici le catalogue complet de ces raretés souhaité par Croce², je crois cependant que rien d'essentiel n'est resté en dehors de ma bibliographie.

1. *L. N. I.*, vol. II, pp. 127-144. J'indique une fois pour toutes ici que l'abréviation *L. N. I.* désigne l'ouvrage *La letteratura della nuova Italia*.

2. *Ibid.*, p. 141.

CHAPITRE PREMIER

SCAPIGLIATURA

OU LE CONFLIT DE L'IDÉAL ET DU RÉEL

L'évolution de la poésie lyrique en Italie au XIX^e siècle, comme celle de la prose narrative, est longtemps influencée et, disons le mot, faussée par les préoccupations nationales, patriotiques, du Risorgimento. De même que nous avons vu ¹ le roman, sur les traces des *Promessi Sposi* et sous les espèces historiques, être une évocation des gloires passées présentée comme une invitation à les renouveler dans l'avenir; de même que nous avons vu de nombreux philosophes, critiques ou théoriciens, en particulier Mazzini, prôner l'« art-mission » et la littérature d'action; ainsi on est frappé de voir, parmi les poètes qui fleurirent de 1820 à 1870 environ — c'est-à-dire pendant le demi-siècle d'efforts révolutionnaires, militaires et diplomatiques qui devaient conduire à la formation de l'unité italienne et à Rome capitale — combien sont nombreux les « poètes de la patrie » et les « poètes-soldats » ². Tous ne poussèrent pas l'assimilation de la poésie et de l'action jusqu'au sacrifice, comme Mameli et Alessandro Poerio; tous n'allèrent pas, comme Arnaldo Fusinato, à l'assaut en déclamant leurs poèmes tyrtéens ³; mais dans les œuvres de tous le sentiment national tient, quand ce n'est pas la seule, la plus belle place. Que de noms à citer ici ! Berchet, Regaldi, Poerio, Mameli, Giusti, Mercantini, Brofferio, Niccolini, Carrer, Tommaseo, Prati, Aleardi, Carbone, etc.

1. *Vérisme narratif*.

2. Cf. : *I Canti della Patria*, 2 vol. Milano, Sonzogno. (Biblioteca classica economica).

3. D'après notice de R. BARBIERA: *I poeti italiani del secolo XIX^e*; Treves, 1916. vol. II, p. 913.

C'est ce qui explique en grande partie la diffusion du romantisme, grâce auquel la littérature se rapproche de plus en plus des diverses aspirations de la masse populaire :

On sentit, dans l'urgence pressante des faits, le besoin de les suivre et de les prévenir par une littérature de caractère bien différent de celui de la littérature classique. Le romantisme, qui était né du besoin de correspondance directe avec la société moderne, offrait donc spontanément ses règles, ses formules, ses types déjà déterminés à cette espèce d'écrivains batailleurs ¹.

Au reste, à ce moment-là, classiques attardés et romantiques avaient en vue la restauration de l'indépendance et de la grandeur nationales qu'ils croyaient pouvoir favoriser, les uns par l'évocation du passé glorieux, les autres en parlant plus directement au peuple et dans son langage ².

D'autre part, dès la fin du siècle précédent, Alfieri et Parini, en même temps qu'ils s'opposaient par patriotisme à la multiforme pénétration française, avaient instauré la poésie d'action, nationale et sociale; Foscolo avait été le poète de l'héroïsme, et Mazzini et Garibaldi purent s'inspirer de son idéal ³. Après lui, Leopardi, tout en faisant de la poésie subjective, avait pleuré sur les malheurs de sa patrie et offert son bras pour la relever.

A côté de cette poésie proprement patriotique et en quelque sorte d'actualité, il y eut aussi le genre — dont Bürger, Byron et Hugo fournirent les modèles — de la « ballade » où le sentimentalisme se mêlait à la narration populaire d'événements plus ou moins réels. Mazzoni a bien montré que ce genre correspond au roman historique: « Histoires de morts et de spectres, de croisés, de corsaires, de bandits, de fiancées languissantes, d'amants poursuivis, de miraculeux sauvetages, d'étranges perditions, dans un décor de tempêtes et de pleines lunes. » ⁴

Mais d'autres sources d'inspiration s'offraient aux poètes d'un siècle de progrès, de préoccupations utilitaires ou sociales: la veine purement descriptive ou même didactique se révèle dans des poèmes sur *Il colombaio* dès 1815, sur *I bruchi* en 1829; *Il baco da seta* en

1. G. MAZZONI: *Ottocento*, Vallardi, 2^e éd., pp. 649-650.

2. H. HAUVERTE: *Littérature italienne*, nouvelle édition, Paris, Colin, 1932, p. 412.

3. R. BARBIERA: *I Urici italiani dell' Ottocento*, préface au recueil cité: *Poeti italiani del secolo XIX*^o, vol. I, p. IX.

4. *Ottocento*, éd. citée, p. 680.

1846; et Rusconi étudiait en vers, en 1842, *Del viver sano e longevo*¹. La tradition de la poésie didactique était très ancienne et à peu près ininterrompue en Italie; les tentatives de Regaldi et de Zanella ne seront donc pas des innovations. Toutefois les poèmes du premier sur le télégraphe, le percement du tunnel du Mont-Cenis ou du Canal de Suez; ceux du second sur la *Conchiglia fossile* et autres sujets astronomiques ou géologiques, ont un accent personnel et une base scientifique qui en font des œuvres vraiment modernes, loin du romantisme proprement dit, et plutôt dans le genre de celles du Parnasse français.

Devant l'envahissement de « l'école boréale » et surtout devant l'abus des langueurs sentimentales, Carducci et ses *amici pedanti* lanceront dès 1856, avec la *Diceria* de Gargani, leur première attaque, première revendication d'un néo-classicisme vigoureux; et toute sa vie Carducci restera hostile avec véhémence à la « scrofule romantique ».

Toutefois la lutte ne fut vraiment nette que dans la première moitié du siècle; aux environs de 1860, Mazzoni croit pouvoir noter une pénétration réciproque de plus en plus complète du romantisme et du classicisme, allant en 1865 jusqu'à un accord parfait, à l'occasion des fêtes jubilaires, sur le nom et sous les auspices de Dante revendiqué, à juste titre d'ailleurs, par classiques et romantiques, au milieu d'une ferveur renouvelée d'études dantesques, comme « père de la nation, réalisateur génial de la fusion entre le classique et le médiéval, entre l'idéal et le réel »². Mieux encore, l'historien de l'Ottocento littéraire croit pouvoir affirmer que tous, en dehors des distinctions subtiles de fond et de forme, d'inspiration et de thèmes, tendent alors à reprendre la grande tradition classique³.

Le néo-classicisme s'adaptait certes mieux aux temps et aux circonstances; et à côté de ceux qui, « paladins entêtés du passé », s'obstinaient à écrire en latin, il y avait aussi ceux qui, tels Carducci et ses amis, voulaient, dans la tradition classicisante et pu-

1. *Ibid.*, p. 450. Ces poèmes sont des échos plus ou moins lointains de ceux de C. Arici sur *La Coltivazione degli ulivi* (1805), *Il corallo* (1810), *La pastorizia* (1814), *L'origine delle fonti* (1833), ou de ceux, plus anciens, mêlés d'imitation classique et d'expérience directe, de Rucellai sur *Le Api* (1523-1524), de Tansillo sur *La balia* et *Il podere*, d'Erasmo di Valvason sur *La Caccia*, de Bernardino Baldi sur *La nautica*, de Luigi Alamanni sur *La Coltivazione*, tous du XVI^e siècle.

2. *Ottocento*, éd. citée, p. 1318.

3. *Ibid.*, p. 1315.

riste, puiser une vigueur nouvelle pour un art renouvelé. Mais peut-on affirmer absolument que, « une fois le royaume constitué, une fois installée à Rome la capitale, prit fin le conflit, même apparent »¹, entre classiques et romantiques ?

On ne parla évidemment plus, vers 1865-1870, de classiques et de romantiques, mais c'est précisément alors que se développa un mouvement nouveau. Parlant de Ferdinando Fontana², Mazzoni l'appelle, avec une expression reprise de Carducci³, un des principaux représentants du troisième romantisme, le premier ayant été celui de Manzoni, le second celui de Prati. Il y aura donc lieu de préciser les traits particuliers de ce nouvel aspect romantique. De même, à propos de Guerrini que nous verrons être le maître du vérisme poétique, Mazzoni préfère parler de « romantisme réaliste »⁴. Mais était-ce encore là du romantisme ?

Entre 1859 et 1861, c'est-à-dire à peu près au moment où il s'occupe des éditions classiques de la collection « Diamante » et avant d'accepter la chaire de Bologne, Carducci écrit l'étude *Di alcune condizioni della presente letteratura* qui paraîtra seulement en 1867 dans la *Rivista bolognese* »⁵. C'est un bilan plutôt pessimiste de la production contemporaine : ayant perdu « les finalités et les modalités de la grande littérature », on va à tâtons dans les chemins de l'art, avec un éclectisme hésitant, indice de décadence :

La nouvelle génération court avec une vaine recherche de l'un à l'autre, et l'on gaspille temps et forces, et les pas sont incertains et toujours plus las, et les voix sont discordantes et sans âme.

Pour le moment, l'Italie et l'Europe n'offrent pas de témoignages d'un art nouveau qui puisse remplacer l'idéal classique et l'idéal romantique, bien morts l'un et l'autre. Mais cet art viendra inévitablement quand, les questions nationales étant réglées une fois pour toutes, on pourra s'occuper uniquement de la question humaine :

1. *Ibid.*

2. *Op. cit.*, p. 1373. Sur cet auteur, outre la présente étude, voir notre *Vérisme narratif*.

3. Préface aux *Nuovi Versi* de Betteloni; Zanichelli, 1880.

4. *Ottocento*, p. 1397.

5. Numéro du 1^{er} janvier 1867. puis *Opere*, vol. II, pages 488 et suivantes.

Cet art, fort comme le droit, sévère comme la liberté, radieux comme la raison, laissant de côté les idéaux du monde disparu, aura pour matière la réalité dans l'ordre social.

Deux résidus des écoles dépassées retiennent l'attention de Carducci : d'un côté les néo-classiques uniquement préoccupés de langue et hantés par le Trecento ; de l'autre les novateurs, comme ils s'appellent, qui se contentent d'exagérer certaines formes du romantisme : leur groupe « naquit de la fornication des fantaisies révolutionnaires avec le romantisme ».

Cette phrase, qui vise les premiers Bohèmes, se développe mieux ainsi :

Ils accueillent tout ce qu'il y a d'indéfini, d'hétéroclite, d'anarchique dans une époque de transition ; ils accueillent tout ce qu'il y a de faible, de languide, de stupide dans un peuple écrasé par une misère de plus de trois cents ans ; ils ramassent et manipulent tout ce qu'il y a d'inconvenant, de cruel, d'obscène dans la boue sanglante des carrefours, et ils s'y complaisent comme en de nouveaux éléments de l'art. Les caractéristiques connues de cette seconde faction sont, dans les paroles et dans les actes, le mépris de ce que l'on appelle en langage moderne la forme, c'est-à-dire la faculté imaginative dans l'exécution, la logique dans la disposition, la politesse dans l'expression ; un jargon barbare et indéterminé, bas et grossier, à mi-chemin entre le mystique et le scolastique, entre l'hiéroglyphique et le conventionnel, grand sujet d'étonnement pour les naïfs ; l'affectation de la popularité ; et tout cela pour finir par être non seulement impopulaire, mais même inintelligible, ce qui, à dire vrai, n'est pas un si grand malheur ¹.

Et Carducci conseillait, à ceux qui désiraient sortir des vieilles ornières, d' « innover en rénovant, suivant les traditions nationales ».

*
* *

Un an après l'achèvement de ces pages sévères — dont nous retiendrons surtout l'appel en faveur d'un art ayant « pour matière la réalité dans l'ordre social » — paraissait le premier recueil de vers d'un de ces novateurs condamnés sans qu'ils fussent nommément désignés : *Tavolozza* ² d'Emilio Praga.

Praga était un des membres les plus représentatifs de cette Scapiigliatura ou Bohème milanaise première manière, dont j'ai dit

1. *Opere*, vol. cité, p. 500.

2. Milano, Brigola, 1862.

ailleurs ¹ les caractères et à laquelle Piero Nardi a consacré un volume remarquable ² qui me fournira ici encore de précieuses indications.

Praga, ami de l'écrivain Cletto Arrighi ³ qui publie précisément en 1862 sa *Scapigliatura* et de Ghislanzoni ⁴, était peintre, disciple de Tranquillo Cremona, le maître des couleurs vives et du clair-obscur, que l'on a pu comparer à Millet ⁵; il exposait pour la première fois à Brera en 1859. Il appliqua le principe de l'affinité entre les arts en quelque sorte codifié par Rovani ⁶, et fit alterner, au cours de ses voyages dans les Alpes, en France, — il se trouvait à Paris en 1858, — aux Pays-Bas, le long des côtes de la Méditerranée, tableaux de genre et poèmes, ceux-ci tableaux concrets en vers picturaux, impressionnistes avant la lettre ⁷ et baudelairiens ⁸.

Praga avait un tempérament surtout visuel, donc bien préparé à abandonner l'excessif individualisme romantique qu'il remplace par une sympathie réelle à l'égard de certains de ses humbles héros : à cette époque « Praga est sur la voie du naturalisme sans qu'on puisse le dire un naturaliste, puisque le problème de l'impersonnalité ne se présente pas à son esprit. » ⁹

Tavolozza — dont le titre dit bien la prédilection de l'auteur pour la couleur — représente donc « une période de vigilant exercice du poète sur la réalité, pour aller aux choses plus que pour faire en sorte que les choses viennent à lui » ¹⁰. Les poèmes qui forment le recueil sont de dates diverses et de caractères variés. Plusieurs ne révèlent nettement aucune tendance nouvelle en dehors de la valeur picturale, comme par exemple *Il corso all' alba* sur lequel il nous faudra revenir. Il y a même des résidus de romantisme, comme dans *Fanciulla in delirio*, dans *Ballata alla luna*, relevés cependant par des trouvailles dignes de la fantaisie mussettienne :

[*Je t'aime, ô lune...*]

1. *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. III.

2. *Scapigliatura*; da Giuseppe Rovani a Carlo Dossi; Bologna, Zanichelli, s. d. (1924).

3. Sur cet auteur, voir *Vérisme narratif*, pp. 157-161.

4. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 155-157.

5. B. MAGNI: *Storia dell' arte italiana dalle origini al secolo XX^e*, 3^e éd. Roma, Maglione e Strini, 1924, vol. IV.

6. Cf. *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. III.

7. Nardi note en effet que le mot n'apparut qu'en 1863, un an après *Tavolozza*.

8. Voir sur ce sujet l'étude de C. BONARDI: *Reminiscenze*; *Critica*, vol. VIII, 20 mai 1910, discutée par G. MELLERIO: *La poesia di E. Praga*, Torino, Tip. Palatina, 1913.

9. NARDI; op. cit. p. 110.

10. NARDI, ibid., p. 104.

Mais tu ne touches pas mon âme — quand, lasse et négligée — tu suis le soleil en camisole blanche !

Il y a aussi du sentimentalisme à la Carcano (*La morta del villaggio*), de l'humour artiste, dans *Pittori sul vero*, série de sonnets rapportant des réflexions saugrenues de badauds sur l'œuvre d'un peintre au travail; de la misanthropie doublée de misogynie dans *Donne e poesia*, pièce écrite à dix-neuf ans, et où l'on voit le poète consolé par la contemplation de la « sincère » nature :

Oh, oui, nous aimerons de la nature les saints — enchantements bénis : — la montagne éclatante en face de nous... etc —... Et la brise qui viendra de la forêt, — qu'elle soit sonore ou triste — ne sera pas, comme les accents féminins, — le voile mobile des sentiments; — Elle sera un simple son de branche en branche, — un murmure, un rappel — d'un nid à l'autre, qui donnera la fraîcheur à toute la nature.

Le pessimisme et la défiance à l'égard de l'humanité s'expriment dans *Tutti in maschera*: chacun naît et meurt avec un masque, et il voudrait que Dieu se révélât à lui ! Dieu, plus malin que nous, est masqué aussi :

Et toi, à genoux, prie-le — qu'il nous laisse le nôtre — car elle serait horrible, — notre âme étalée !

Des sentiments analogues se trouvent dans *I superstiti*, pièce qui déplore le criminel oublié où sont laissés les morts.

Ailleurs le poète s'abandonne à des aspirations idéales malgré les bassesses humaines et l'unique souci des jouissances matérielles (*All'osteria*) :

Oh ! comme me parut — une fidèle servante — de ma pensée — la main qui tente de reproduire le réel !

Le sentiment de la nature ne manque pas (*Serate in mare*), joint parfois (*Olanda* et *Vettura notturna*) à la nostalgie de l'Italie lointaine...

Tout cela n'est pas bien nouveau. Mais sur cette palette poétique apparaissent des teintes nouvelles qui en font l'intérêt.

D'abord, une peinture concrète du monde extérieur, qui nous change du vague d'expression dont se contentait le plus souvent la

poésie romantique. Nardi a surtout montré ¹ dans les *Pescatori notturni* ce choix du terme propre — spécialement pour les épithètes — et pittoresque : l'argent des pêcheurs « sent le poisson » ; les poissons « meurent en frétilant — et en semant des écailles ».

Il y a aussi chez Praga « première manière » des accents démocratiques et antireligieux qui préparent la poésie « rebelle » et révolutionnaire de 1878. Ainsi les religieux sont attaqués dans *Ritratti antichi*, le pape dans *l'Inno a Pio nono* et les bigots dans un passage du *Corso all' alba*. On sent bien chez le poète une prédilection pour les humbles, ces humbles qu'il met en scène par exemple dans les *Pescatori notturni*, dont il dit les durs travaux, l'esprit simple et les superstitions ; ces paysans, bergers, laitiers, domestiques et ouvriers d'usine dont il montre (*Corso all'alba*) la vie matinale en soulignant par contraste la paresse des riches et de l'aristocratie qui dorment encore dans leurs palais.

Et certaines notations sont faites avec un réalisme déjà net :

Par couples reviennent les pauvres — laitiers de leurs bergeries ; — eux qui le soir courtisent les fauves paysannes — tandis qu'ils racontent aux laboureurs — réunis dans les étables — l'ardeur des cavales — qui trottent en ville.

De l'octroi, où elles ont trompé — en tremblant, la douane — après que leurs vivres interdits — ont été retirés par elles de leurs jupes, — les rusées servantes courent vers leur amant, serviteur, — tandis que rêvent encore d'amour — leurs jeunes maîtresses.

Le poète se penche volontiers aussi sur les souffrants : ainsi dans le sonnet (xxxv) où nous croyons reconnaître le prototype du fameux *Ricordati* de Stecchetti :

Oh ! ne passez jamais, foules frémissantes, — femmes en folie pendant le carnaval, — chœurs joyeux et musiques applaudissantes, — ne passez pas devant l'hôpital !

Laissez, sur leur oreiller de misère, — reposer, résignés, les mourants — assoupis en pensant à leurs obsèques — qui couronneront leurs malheurs et leurs souffrances.

Laissez-les avec l'ange qui chante — sa divine mélodie au malheureux ; — avec le chérubin de la foi sainte.

Ah ! si les fantômes de la joie suprême — sont troublés par votre voix qui insulte, — le ciel disparaît et s'ouvre l'enfer !

Cependant, à côté de cet attendrissement que nous supposons sincère, il y a parfois un ton de scepticisme choquant dont nous avons

1. *Op. cit.*, pp. 102-103.

cité des exemples. On a dit ¹ — et la remarque s'applique déjà à *Tavolozza* — que Praga était « un peintre plein de finesse, de suavité, riche de sentiment et pas extravagant », que ses préférences allaient à des pièces doucement attendries comme *Il professore di greco* et que, doué d'une originalité de bon aloi, il fut poussé par les intolérances des pédants à l'exagération et à l'extravagance qui caractériseront certaines pièces de sa maturité. Sans aller plus loin dans le temps, ce scepticisme, ce ton détaché déjà signalés sont, semble-t-il, un intéressant indice de la fin de la poésie idéale et « de principes »...

Parfois le poète cherche à s'étourdir dans l'orgie; mais ce n'est pas sans avoir courageusement lutté. Un livre (*Libreria*) ² lui dit de jouir du présent :

Bois, bois à la vie, malheureux, — car les jours s'envolent très vite, — l'espérance est une déesse traîtresse; — rien n'est plus quand le corps est mort.

... Ne pense pas aux mystères du ciel; — cours plutôt chercher une femme, — les trésors des épaules nues, — des cheveux parsemés de fleurs ! — Oh ! les jeux divins de Vénus, — quand Bacchus en ravive les couleurs !

Aime et bois, gentil jeune homme ! — Compte les heures par les baisers et les verres; — Une bouteille et une blanche poitrine, — voilà la divinité, voilà le culte, voilà la vérité !

Mais le poète répond que son cœur se révolte devant ces solutions trop brutales. D'ailleurs, dans la même bibliothèque peuplée de souvenirs d'enfance, une autre voix se fait entendre, celle d'un psautier de sa grand'mère sur lequel il s'attendrit :

... Comme il était beau, le ciel — que j'y lisais un jour !

Et maintenant ? Oh ! dans mon âme — revient toujours la foi ancienne; — entouré de pieux souvenirs — revient le Dieu de mes pères. — Il revient, puissant, et le baiser — que je viens de donner au livre, — du tombeau de mon aïeule — est sûrement monté jusqu'à lui !

Cependant, l'appel du matérialisme est parfois le plus fort, et l'orgie l'emporte alors, malgré l'évocation des « pieux souvenirs ».

1. R. SACCHETTI, dans une étude sur les *Trasparenze* parue dans le *Pungolo* de Milan le 31 janvier 1878.

2. NARDI (op. cit. p. 121) a signalé le rapprochement entre ce poème et *La Votz* de Baudelaire.

Deux pièces sont caractéristiques à ce propos : l'une intitulée précisément *Orgia*, l'autre *Il poeta ubriaco*.

La première est, par l'inspiration, par le rythme même, le type de la poésie bachique qui aura tant de succès une vingtaine d'années plus tard ; mais c'est encore là une sorte d'épicurisme distingué, *gentile*, à la manière de la Renaissance florentine, d'un Politien ou d'un Laurent de Médicis : un panthéisme classique, un paganisme sans vulgarité :

Le flambeau resplendit et le jour approche ; — dans les coupes pleines jusqu'au bord se cache une âme ; — versez, amis, et dansez autour de moi, — brunes et blondes !

... Le flambeau resplendit, aimons-nous et buvons : — il est doux de murmurer entre les coupes et les amis : — Jeune fille, je t'aime !

... Déposons nos coupes et composons des chansons ; — l'âme et le corps perdent à la fois leur équilibre ; — que pour notre compte dansent les démons — dans leur enfer !

Un toast pour eux, ainsi que pour les anges du ciel ; — un toast au soleil et aux astres errants ! — un toast à la mer, à la foudre et aux tiges — des fleurettes !

L'idée de la mort domine naturellement, comme un stimulant puissant, cet appel épicurien aux jouissances. Mais sur elle se greffent déjà deux éléments nouveaux qui seront amplement développés par la suite chez Praga : un matérialisme volontiers anti-bigot et une imagination macabre — déjà notée dans *Fanciulla in delirio* — qui, ici, se contente de produire ce que l'on pourrait appeler un hardi transformisme humano-végétal :

Las ! l'éternelle nuit nous prendra tous et toutes, — après ces nuits éclatantes d'amour ; — nous mourrons, nous aussi, mêlés aux bigotes — et aux bigots.

Mais la nature vivifiante — ne pourra, avec les molles cendres de ces gens-là — reconstituer que des orties, des ronces, une verdure chétive — d'aulx ou d'oignons,

Tandis que de nos cendres encore frémissantes — du vaste incendie qui habita nos dépouilles — Hourrah, amis ! naîtront aux vents — plantes et palmiers !

Quant au *Poeta ubriaco*, c'est une pièce d'un tout autre ton, une fantaisie dans le goût d'Arrigo Boito dont l'influence sur Praga fut réelle¹, et qui essaie de décrire l'état d'exaltation mentale procuré par une demi-ivresse :

1. NARDI: op. cit. p. 122-123.

Tournons, chantons, fillettes et géants ! — et qu'ici coule un fleuve d'amour et de vin; — Vers, air, lumière, fleurs dans les chevelures errantes; — je brûle et sens que je deviens un dieu !

Ici encore rien de vulgaire : l'ivresse, comme l'orgie, ne procure qu'une agréable transfiguration des choses qui nous entourent ; elle fait vivre le poète dans un monde de rêves qui le détachent des réalités pénibles... Il faudra attendre les véristes de 1878 pour trouver une défiguration de cette poésie agréablement épicurienne à laquelle ils donneront un caractère vraiment orgiaque.

Praga retombe parfois dans de tout autres imaginations, macabres celles-là : voici *Nella tomba*, qui offre déjà la plupart des thèmes stecchettiens des *Postuma* : amour incompris, note antireligieuse, attrait du funèbre. Il y manque toutefois le sentiment de la nature — ailleurs ressenti par le poète — et qui, nous le verrons, s'associera souvent chez Stecchetti à ces éléments :

Proie des vers languissants, — ce sera ma vengeance, — en étudiant l'anatomie — dans mes os en putréfaction,

De voir à nu l'origine — de toutes mes peines, mon cœur; — et de lui demander raison — de tant et tant d'amour.

Puis, barde défunt, j'accueillerai — un dernier soupir pour remercier l'ouvrier — qui cloua mon cercueil;

Et pour pardonner à l'église catholique — dans mon repos — la puanteur des obsèques — et les marmottements du prêtre !

L'impression produite par *Tavolozza* est donc mixte, confuse. Elle correspond bien à l'état de la poésie de cette époque, encore prise d'une part entre la tradition romantique dont elle garde en partie la sentimentalité et parfois même, au point de vue métrique, les vers courts, les ritournelles finales des strophes¹; et d'autre part l'influence des tendances nouvelles que lui offrent des maîtres étrangers : Hugo et Gautier, Heine dont Praga « avait la tête pleine »², Musset, et surtout Baudelaire. Et tout cela donne un curieux et caractéristique mélange : délicatesse de sentiments et abandon à la vie matérielle ; aspirations nettement idéales et chutes dans l'orgie ; appétit de joie lumineuse et replis dans les affreux combats du tombeau...

1. Ainsi dans *Pescatori notturni. E intorno rispondono — le note del mar.*

2. NARDI : op. cit. p. 120.

Le passage de *Tavolozza* (1862) à *Penombre* (1867) avec son « titre à l'ambiguïté crépusculaire »¹ correspond au renversement de la situation familiale et économique de Praga; dans l'intervalle son père meurt, l'industrie qui donnait à la famille une large aisance est amenée à la faillite presque complète, Praga est obligé d'accepter un poste de professeur — et ce sera un professeur fantaisiste² — au Conservatoire de Milan. Et surtout, depuis ce moment-là, il s'adonne, avec une passion de plus en plus intense et bientôt incurable, au vice de l'alcool, malgré les tentatives que ses amis dévoués — Boito, Giacosa, Camerana, Rovani, Tarchetti, Pinchetti — ne cesseront de faire pour l'en détourner³. Cela suffirait à expliquer en grande partie la différence de ton entre les deux volumes, sans qu'il soit besoin de chercher d'autres éléments de cette transformation.

Croce dit⁴ que les malheurs et la « dépression spirituelle » qu'ils provoquèrent chez Praga l'amènèrent, contre sa nature, à imiter la poésie « étrange » dont Baudelaire en particulier lui offrait les modèles. Selon Nardi⁵ au contraire, le premier Praga, celui de *Tavolozza*, serait simplement un rebelle, un cynique de propos délibéré, tandis que le Praga des *Penombre* passerait au décadentisme par l'intermédiaire de la douleur libérant en quelque sorte le fond sentimental qui se cachait jusque-là derrière la pose sceptique. Alors « les lèvres, auxquelles l'ironie à froid donne l'attitude du sourire superficiel, se plient à la grimace du sarcasme qui monte des profondeurs, imprégné de toute l'amertume de la conviction. »⁶

De ces deux affirmations, quelle est la plus conforme à la réalité ? S'il est établi que les « extravagances » de la poésie de Praga deuxième manière ont un caractère d'emprunt, étant donné le rôle de précurseur que cet auteur joue dans l'histoire du vérisme poétique, quelques sources même de ce vérisme devront être recherchées hors d'Italie. De là l'importance de cette question.

Mais il y a une distinction à établir. Il est certain que Praga, de tout temps, fut un sentimental « vivant par le sentiment et par le cœur »⁷. Ce sentiment prendra une expression plus ou moins spon-

1. *Ibid.*, p. 138.

2. *Ibid.*, p. 141.

3. Cf. F. FONTANA: Préface à *Tavolozza*, Torino, Casanova, 1882.

4. *L. N. I.* vol. I, p. 251.

5. *Scapigliatura*, pp. 123-124.

6. *Op. cit.*, p. 116.

7. CROCE, *art. citée* de la *L. N. I.*, p. 240.

tanée, mais il restera toujours le fond même de la nature praghienne. Ce qui est en question, c'est l'étrangeté, la bizarrerie d'imagination et de forme, ce que, dit Nardi ¹, l'on appelait à l'époque de *Tavolozza*, et que certains continuent d'appeler vérisme. Or, cette étrangeté n'attend pas *Penombre* pour se manifester, puisque nous en avons des traces déjà nombreuses dans le recueil précédent, le premier de Praga.

L'influence de Baudelaire, que l'on a pu entrevoir dans *Tavolozza*, est encore plus nette ici. Nardi a indiqué ² tous les rapprochements possibles, avec les noms des critiques qui les ont signalés en premier lieu : rapprochements de titres, de thèmes, d'images ou de détails. Et, voyant dans ce second volume « une reprise romantique désespérée » ³ et une fréquence plus grande du repli sur soi-même, il y trouve un document du conflit de tendances qui agite le poète. Ce conflit est surtout bien rendu dans le *Preludio* :

...Nous sommes les fils des peres malades...

...Oh ! ennemi lecteur, je chante l'ennui, — l'hérédité du doute et de l'inconnu, — ton roi, ton pontife et ton berceau, — ton ciel et ta boue !

Je chante des litanies de martyr et d'impie, — je chante les amours des sept péchés — qui sont dans mon cœur, comme dans un temple, agenouillés.

Je chante les ivresses des bains d'azur — et l'idéal qui sombre dans la fange. — Ne te moque pas, mon frère, de mon murmure — si quelquefois je pleure.

Car plus que mon pâle démon — je hais le fard et le masque sur la pensée ; — car je chante une misérable chanson, — mais je chante la vérité !

Le *dissidio* s'exprime aussi dans *Tentazioni*, qui concerne plus spécialement l'attrait de la volupté :

Il y a des jours où mon cœur défaille — et où la fange me conquiert.

Et ce sont bien des hauts et des bas qui se profilent dans ces *Penombre* : illusions disparues de l'enfance (*I Re Magi*) depuis qu'il n'attend plus

les beaux vieillards au sceptre d'or ;

1. *Scapigliatura*, p. 112.

2. *Op. cit.*, pp. 311-312 (longue note correspondant à la page 121 de l'ouvrage).

3. Page 127.

éloge attendri du foyer domestique et de la vie familiale (*Nevicata*); souvenir ému d'un pieux et bon curé qui l'accueillit enfant (*Memorie del presbitero*) :

Moi qui n'aime pas les prêtres, je pleure encore — en pensant à ce vieillard — qui vivait l'Evangile.

aspiration à la vie rustique (*Egloga*); nostalgie (*Brianza*) des jours d'amour et de jeunesse heureuse passés en montagne, et attente sereine d'une sage vieillesse :

Comme il est beau le soir au milieu des montagnes ! — ...Oh paix, ô solitude, ô douceurs !

accents de paternelle tendresse pour l'enfant bien-aimé (*Canzoniere del Bimbo*)...

Parfois même ce sentimentalisme prend des accents franchement symbolistes (*Convento ideale*) :

Je veux me faire un petit couvent — au loin, solitaire au bord de la mer; — là, plein de soleil, au milieu du vent — je me tiendrai joyeux et tranquille, pour y vieillir.

Je serai le père prieur de mes péchés — et j'inventerai une règle nouvelle; — mes pensifs et pâles affiliés — je les y blottirai sans distinction de sexe...

Une belle pièce marque le passage entre le romantisme classique, traditionnel, des poèmes précédemment cités et le romantisme vériste de plusieurs autres, caractérisés par une imagination de plus en plus malade. Devant une femme qui se pare pour le bal, le poète songe à la mort (*La festa e l'alcova*) :

Ce blanc camélia artificiel, — avant d'être une fleur fut peut-être un cierge — de funérailles.

...Oh, imagination de l'esprit malade ! — Je pense, en regardant ton large manteau, — à cette grande robe de bois des morts — faite sur mesure...

Devant un baptême, il songe à un enterrement (*Parole per via*); devant un corps allongé le poète évoque le cercueil (*alla Sultana*); il s'attarde à nous faire visiter un musée Dupuytren avec ses monstres et ses avortons, pour souligner que le Créateur, poète divin, fait

quelquefois pourtant des vers faux et trébuche sur la rime (*A un feto*). Partant d'un vers de *Rolla*, il commente la mort d'une fille de joie (*Seraphina*) et écrit :

Comme deux rames liées à un naufragé — ses bras sont allongés et immobiles; — les vers aveugles et insoucians errent — sur son sein blanc et sur son blanc visage.

Et ses paupières tombent en débris — comme les volets d'une maison inhabitée; cette chevelure [pleine] de rayons et de parfums, — ses héritiers l'ont abandonnée à un créancier.

Nous avons encore cette macabre *Vendetta postuma*, ces vers, échos directs de la *Charogne* baudelairienne, ces vers nettement pré-steccchettiens que le poète adresse à une dame pour lui reprocher ses menteuses promesses auxquelles elle pensera quand elle sera « immobile et raide sous le froid monument » :

Et alors tu sentiras le flot des vers — monter dans les ténèbres — et, avec la joie des malades affamés, — te mordre le cœur...

Ailleurs un certain réalisme érotique et macabre se mêle à la recherche de l'expression originale qui devient parfois de la bizarrerie décadente. Dans la *Dama elegante* de ce volume se trouvent les vers si souvent critiqués :

La caravane de mēs désirs — vers vous montait, ô femme divine, — comme une file de chameaux hébreux — au seuil d'une mystique piscine.

Ah ! si je parvenais à attacher ma bride — aux fossettes de vos épaules, — l'ennui, conducteur de la famille, — prenait sur ses joues jaunes la couleur du ciel !

Malgré cette recherche verbale et ces bizarreries — qui se renouvellent dans d'autres pièces — nous voyons ailleurs le poète, sur certains points et à certains moments si libéré, déplorer (*Spes unica*) le progrès matériel, protester contre le siècle de la vapeur qui a « enchaîné la foudre en lançant de la prose dans le ciel, de sorte qu'il a déchiré leur voile aux étoiles vierges » et « battu la mesure » aux astres. Pièce curieuse que celle-ci, qui semble une réponse anticipée au fameux *Hymne à Satan* de Carducci (alors déjà composé, mais non encore publié, et dont nous aurons à dire l'importance et les multiples dérivations qu'il eut) :

*Où est ton ciel ? où est le Satan — au nom duquel tu blasphèmes ? —
Quel rayon éclaire l'épais — fourré de tes dilemmes ?*

La foi religieuse a disparu :

*Entre les fils du télégraphe — avec le sifflement de la vapeur — ont
disparu de ton cœur — l'hostie et le confessionnal.*

Le poète lance une violente invective contre le dogme récent de l'Immaculée Conception et contre le pape; il entend sa muse lui indiquer un but nouveau, et il lui dit :

*Des Corans et des Bibles — tu dédaignes la vaine école; — tu parles
le langage — de la beauté et de l'amour.*

Mais cette poésie idéaliste et désintéressée importune le « siècle des machines » qui tolère tout au plus que l'on chante la percée des Alpes et les actualités politiques :

*Chantons en rythme algébrique — les portes du Mont Cenis; — chan-
tons: Rome ou la mort ! — les tribuns et les sénateurs.*

Ce siècle ne songe qu'à compter ses coupons: le poète a un moment de désespoir puis il se ressaisit, espérant que l'avenir lui rendra justice, comme à un précurseur :

*Loin de nous la rancune !... — ...Notre siècle est peut-être une
chrysalide; — déjà le trône des despotes est ébranlé — et leur masque
tombe; — déjà à l'horizon tremble — peut-être la grande aurore. —
Du profond fossé — sortira le papillon !*

*Muse, ce jour-là la pierre tombale — pèsera sur le poète; — mais toi,
penchée sur ma fosse — et joyeuse de couronnes et d'encens — tu diras:
aux jours tristes — il fut un tendre amant ! — et l'orgueil viendra —
tenter de nouveau mon squelette !*

Une inspiration analogue et également mixte se retrouve dans une autre pièce (*La strada ferrata*), dédiée à Cletto Arrighi et qui, quoique datée de 1860, ne figurera que dans les *Trasparenze*. Le poète y déplore le trouble qu'apporte dans une paisible campagne l'installation de la voie ferrée. Certes, le chemin de fer est un instrument de progrès, de fraternité entre les hommes... Et l'utopie éclate :

*Il est une nouvelle arche de paix — qui resserre les destins futurs; —
plus de massacres de peuples belligérants, — plus d'esclaves d'un avare
labeur !*

On verra voler du village à la ville — de nouveaux pactes : cultivateur et artisan — tendant aux riches leur noble main — élèveront ensemble le saint édifice.

Praga s'excuse auprès de sa muse de lui faire faire la moraliste ; mais elle sait combien il est affligé par la vie des malheureux : elle ira donc avec lui faire entendre aux paysans « quelque parole honnête » :

La mission sacrosainte, ô Muse, la voilà !

Tel est le mot d'ordre du poète moderne : le but social et humanitaire, qui sera au premier plan du programme des poètes vers 1878, est déjà exprimé ici. Cela dit, il revient à ses regrets devant le site gâté, la disparition des anciens usages, cette ruine qui ne laisse plus comme matière aux peintres et aux poètes que les forêts des poteaux télégraphiques, la poésie de la physique appliquée... Praga reste donc un romantique amoureux de la nature : ses tendances à l'art social restent plutôt des velléités, tandis qu'elles deviendront l'essentiel chez les poètes « affranchis » de la seconde Bohême, les *Ribelli* de 1878.

Nardi a noté justement ¹ que de plus en plus, avec *Fiabe e Leggenda* ² et avec *Trasparenze* ³, nous avons chez Praga le paysage subjectif (*Paesaggi* et *Olimpio* du premier recueil) et l'introspection. Après s'être occupé des autres, il ne s'intéresse plus qu'à ses états d'âme : c'est ce que Nardi appelle l'involution praghienne.

Pour ce qui est plus spécialement du recueil posthume *Trasparenze*, je noterai quelques faits que Nardi n'a pas signalés. Certes, nous trouvons des poésies attendries dédiées à la mère du poète, à l'enfant malade, à l'enfant éloigné, à « son héritier » et, dans *De profundis clamavi*, qui est d'août 1874, un an avant sa mort, une véritable prière qui, la nuit, à « l'heure solennelle », s'élève de son cœur paternel :

Recueille-toi, mon cœur, mon pauvre cœur ! — Recueille-toi, et prions : la prière est belle — ici où un vale, un oui du Créateur — arrive avec le rayon de chaque étoile.

1. *Op. cit.* p. 145 et suivantes.

2. Milano, Tip. Autori Editori, 1867

3. Torino, Casanova, 1878.

O Tout-Puissant ! préserve de la maladie — ma pâle Muse, illusion — dernière et sainte de mes jours fatals ! — Mon pain quotidien est la chanson.

Envoie sur mon chemin le mendiant — qui regarde dans les yeux et ne sait pas quêter, — et éloigne de moi le jour où, tremblant, — je ne trouverais pas le sou que je pourrais lui donner.

.....
[Fais] que je puisse toujours t'adorer, ô Seigneur, — dans les astres du ciel et dans les fleurs du jardin; — donne-moi le calme et donne-moi un peu d'amour — et permets que vive mon enfant !

Notable est ce retour à la foi qui semblait bien avoir disparu du cœur du poète. De même dans la pièce *Monaci e cavalieri*, dédiée à Arrigo Boito et entachée de romantisme, Praga croit avoir vécu une vie antérieure au siècle des ménestrels : Boito était un de ceux-là, et lui-même un moine :

Un souffle, hélas, de l'âme d'alors — m'agite encore.

Plus caractéristiques encore sont d'autres pièces pour illustrer cette « involution ». *Alla Musa*, daté de 1873, est une espèce de confession et d'acte de contrition :

Tu sais, Muse, combien dans l'extase — a vécu ma pensée — en délirant au milieu des pampres, — en délirant au cimetière ! — Nous désespérâmes, oh chose horrible ! — encore tout jeunes et bons — en alliant l'impiété aux faciles — rimes de nos chansons !

Enfin relevons le changement d'attitude à l'égard de Manzoni, cette attitude devant être en quelque sorte, comme nous le verrons, le thermomètre du vérisme. Dans le *Preludio* (1864) des *Penombre* que nous avons examiné par ailleurs se trouvaient ces vers :

Chaste poète que l'Italie adore, — vieillard plongé dans de saintes visions, — tu peux mourir..., c'est l'heure des antéchrists; — Christ est mort pour la seconde fois !

De même dans *Egloga* de ce recueil, il chantait la paix de la campagne :

Personne ne te demande là si tu es le soldat du réalisme, — et nul ne se cabre et ne fait les gros yeux — si les gens viennent à savoir — que tu détestes le métier d'imiter Manzoni !

Cette fois, en mai 1873, à l'occasion de la mort du grand poète, Praga écrit :

(Manzoni)... C'est une tombe, elle est muette, elle est fermée — et elle éclaire tellement !

Ma douce enfance ! ma sérieuse adolescence ! — je vous appelle Manzoni ! — C'est de sa lyre que tirèrent peut-être leur essence — mes rares chansons !

Notre siècle s'engage sur un funeste chemin ; — le Christ est de nouveau en croix ; — et la vestale dans son blanc vêtement — tremble et n'a plus de voix.

Nous errons dans l'Inconnu ; — nous sommes les fils — du Doute (oh, les grands disparus !) — nous sommes les parias, ceux qui se sont éloignés d'Adam, — vaincus par le ciel et par la fange !

Et nous chantons une lugubre chanson — qui tourne en dérision la sérénité, — une chanson qui inspire la compassion, — qui rit et ne sourit pas !

Et pourtant, dans le fond vierge de notre cœur — il nous reste une foi — qui se manifeste en une prière d'amour ; — et voici cette prière :

Chaste poète du Bon et du Beau, regarde-nous encore du ciel ; — et que la croix de ton tombeau sacré — soit une lumière immense et non un voile !

L'évolution de Praga le conduit donc d'une poésie picturale et sainement réaliste aux bizarreries véristes, macabres et orgiaques, sur le modèle de Baudelaire, pour le ramener enfin, à travers les épreuves morales et la douleur physique, à une poésie personnelle libérée de toute préoccupation d'école, de tout excès. Son attitude à l'égard de Manzoni est représentative de cette évolution. Mais Praga a montré la voie aux véristes proprement dits en leur indiquant quelques-uns de leurs thèmes préférés : le vin, la femme, la mort.

*
* *

Si nous avons insisté justement sur Praga, moins net est certainement l'apport au vérisme des autres représentants de la Scapigliatura. Cependant on ne peut négliger ni Camerana, ni Tarchetti, ni Arrigo Boito.

Giovanni Camerana,¹ peintre comme Praga, marque la transition entre la Scapigliatura milanaise qu'il avait fréquentée dans sa

1. Né en 1845 à Turin d'après DE GUBERNATIS, *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*, Le Monnier 1878-1880, ou à Casal Monferrato d'après CROCE, *L. N. I.*, vol. I, p. 417.

jeunesse ¹ et la Scapigliatura piémontaise qu'il contribua à fonder avec Giovanni Faldella, Roberto Sacchetti, Giuseppe Giacosa, etc., vers 1867-1868; cette dernière Bohème constituant à son tour l'anneau de jonction entre la première Scapigliatura poétique — celle de Praga, Boito et Tarchetti — et la seconde dont nous verrons les caractères particuliers. Nardi a bien analysé ² les différences entre le « groupe lombard » et le « groupe turinois » :

Grandis dans une période politique orageuse et glorieuse, mais ayant commencé à faire leurs preuves littéraires au cours de ces dix années de lassitude, de malaise économique, de sacrifices et de découragement qui vont de 1859 à 1869, et qui renferment les dates néfastes de Custoza et de Lissa, les artistes du groupe lombard, nés cinq ou six ans avant la plupart des fondateurs de l'Académie piémontaise, semblaient appartenir à une autre génération.

Les événements, en se précipitant, avaient creusé un sillon profond entre ceux qui déployaient leurs meilleures activités aux environs de 1865 et 1866 et ceux qui se présentaient à la vie littéraire autour de 1870. Cette date clôturait, pour une partie de la jeunesse italienne, la période des rêveries douloureuses, des désespoirs féroces et muets, des suicides et des anathèmes, et ouvrait, pour une autre partie [de cette jeunesse], la période de la confiance renouvelée dans les conquêtes civiles, dans les finalités et les destinées supérieures du progrès humain.

Camerana ne suit pas le mouvement et reste un attardé, « l'homme des temps passés, un romantique hors du romantisme, un Scapigliato au-delà du déclin de la Scapigliatura. » ³ Et lorsque le poète Corrado Corradino, qui fut avec lui l'un des premiers membres du cénacle *Dante Alighieri* et dont nous verrons les tendances plus avancées, disait à Camerana que sa poésie lui rappelait tantôt Praga, tantôt Heine, tantôt Baudelaire, et lui demandait pourquoi il ne publiait pas ses œuvres, Camerana lui répondait amèrement : « Vous venez d'en donner vous-même la raison : vous m'avez cité trois poètes du passé, trois morts. Je fais de la poésie morte. » ⁴

Camerana avait commencé par faire, comme Praga, de la « poésie orientée vers la peinture » ; il avait applaudi aux tentatives de peinture naturaliste de Fontanesi, professeur à l'Académie Albertine de Turin, et exprimé ses idées à ce sujet dans des articles de *l'Arte*

1. NARDI, p. 240.

2. *Ibid.*, p. 241.

3. NARDI, op. cit., p. 245.

4. *Ibid.*, p. 243.

in Italia, périodique turinois. Cette influence de Fontanesi, jointe à son goût d'alors pour la vie extérieure et à sa pratique de la critique artistique, l'orienta vers la description et le paysage. Plus tard la poésie de Camerana, sous l'influence de Beaudelaire, deviendra tout à fait subjective et marquera une régression dans le sens romantique.

C'est le premier aspect indiqué qui nous intéresse ici. D'abord parce qu'il montre l'influence de Praga, puis parce qu'il constitue un caractère naturaliste. Camerana représente dans la poésie ce que le *bozzetto* était dans la prose vériste. D'ailleurs quelques-uns de ses poèmes sont groupés sous le titre de *Bozzetti*¹. Le peintre se manifeste par ce titre, comme par la *Tavolozza* de Praga. L'idéal poétique qu'il exprime dans une de ses pièces — elle est pourtant datée de 1886, donc d'une période postérieure au moment (1870) indiqué par Nardi pour la conversion de Camerana — dit bien par ses images cette préoccupation constante :

*Je cherche la strophe qui soit sombre et paisible — comme le lac encaissé entre la neige... — Je cherche la vague strophe indéfinie — comme une lente ligne de montagne — quand le brouillard s'appesantit, et que la campagne — pleure la vie fuyante de l'année... ; — la strophe indéfinie, horizontale — où tourne, avec une douce cadence — (comme, sur les tristes horizons, en Hollande, — les ailes des pennis moulins à vent) — le rêve sépulcral fascinateur*².

Les vers de Camerana, comme ses dessins³, marquent une prédilection pour les paysages sombres, les crépuscules, les lacs mystérieux, les vallées enneigées. On voit dans ses croquis des ciels noirs où transparait une lumière blafarde, des arbres dépouillés sur un fond de ciel gris, de sombres profils de montagnes... Et les sentiments du poète sont à l'unisson du paysage, qu'il soit à Turin, dans les Alpes, à Bâle ou en Hollande, et ses *bozzetti* en vers sont vraiment eux aussi des croquis sobres de teintes comme les dessins en blanc et noir :

Regarde l'étang livide, — quelles lueurs confuses et quel mystère !

1. Les vers de Camerana, dispersés dans de nombreux périodiques, ont été en partie réunis après sa mort en un volume: *Versi di G. C.*; Genova, Streglio, 1907, avec illustrations de Camerana et préface de L. Bistolfi.

2. *Vol. cité*, p. 74.

3. D'après le volume cité.

Ailleurs :

La neige est épaisse — sur les nœuds tordus des troncs et sur les branches — qui ont des formes de squelette — dans le ciel sombre et lourd.

Ailleurs encore (A. L. Delleani) :

Avec la torpeur lourde et glaciale — de son automnale mélancolie — pleure le ciel gris, pensive élégie, — sur la montagne noire.

Camerana appelle la Hollande, qui lui inspire plusieurs poèmes, « sa seconde patrie idéale et sainte. »

Car il aime précisément le clair-obscur des paysages et des sentiments. De même la vue des tableaux d'Arnold Böcklin qui, avec Piranesi et Claude Lorrain, a eu une grande influence sur lui ¹, lui inspire des vers d'une sombre, romantique et presque germanique imagination... Et, à côté de cela, il chante en plusieurs pièces (*Oropee*) un pèlerinage au sanctuaire d'Oropa, avec un mysticisme où le poète croyait avoir trouvé le refuge dans les luttes intérieures qui devaient le mener au suicide.

Avant de quitter Camerana, poète de la peinture d'abord, du repli ensuite et de la hantise de la mort, relevons cette pièce datée de mai 1878 et qui montre que même les poètes les plus distingués comme lui, les moins attirés par la vulgarité vériste, se laissèrent entraîner par le mouvement stecchettien que nous allons analyser plus loin :

A LA CLOACA MAXIMA

Je t'ai vu à la fin du jour, quand — la fièvre grimpe le long des murs — dressés. Une fange lente, en glougloutant — se traînait vers ta bouche sombre.

Les taches les plus ambiguës, les plus horribles — miasmes, les bacchantales de la saleté, — le rythme étrange allaient fluctuant — parmi une odeur de latrine et une odeur de sépulture.

Et je pensais : Dans tes limbes — combien as-tu emporté au Tibre et à l'Océan — d'horreurs, ô égout, depuis Tarquin !

Mais puisque tu laisses derrière toi le cœur humain, — puisque tu ne peux vomir sa fange, — écoute : ...même le tien, ô cloaque, est un vain nom !

1. NARBI, op. cit., p. 228.

*
* *

Iginio-Ugo Tarchetti ¹, que nous avons trouvé ailleurs ² comme prosateur et retenu surtout pour sa *Nobile follia* en tant qu'un des rares représentants du vérisme antimilitariste, nous intéresse ici pour son recueil posthume *Disjecta*. ³

Mince recueil de vingt petites pièces suivies des *Canti del cuore*, onze poèmes en prose datant de 1860. Nous n'insisterons pas sur ces morceaux lyriques divisés en strophes terminées la plupart du temps par un mot ou une phrase qui fait refrain. Ils expriment des plaintes mélancoliques, le regret de la jeunesse, les chagrins d'amour, l'aspiration à la mort. Ils sont composés, dit l'auteur, à l'imitation « des grands poètes populaires allemands et des traductions italiennes des poèmes de jeunesse de Byron. » En voici un, le plus court (n° 2) :

J'aimais les fleurs, et tu m'offris une rose de ton jardin. Bienvenue soit la rose détachée par tes mains, puisque je la porterai sur mon cœur.

Maintenant cinq années sont passées, et je ne sais rien de ta destinée. Ainsi, de tant d'espérances, il ne m'est resté que cette rose fanée.

Pourtant je reçois d'elle deux sages enseignements, et elle a gravé dans mon cœur une utile vérité: ta passion et ta fidélité ont duré moins longtemps qu'une fleur de ton jardin.

Quant aux pièces poétiques proprement dites, elles révèlent des tendances et des imitations diverses. L'une (*Non mi promettere*) semble une ariette de Métastase ⁴. La pièce xv, qui porte en épigraphe : *O primavera gioventù dell' anno*, — *O gioventù primavera della vita*, et qui est d'un bout à l'autre pénétrée d'un sentiment d'*arcana sventura*, dénote, spécialement dans sa seconde partie, l'influence directe et profonde de Leopardi :

A peine sur les ailes de mon cinquième lustre — je vole ainsi, en souffrant, — et un souci profond, — et un avide désir — impatient de la tombe assaille mon cœur. — Des pièces désertes — j'ouvre les volets, et je contemple — la nature douloureuse — et, dans le miroir suspendu,

1. Né le 28 juin 1841, mort le 26 mars 1869. Après avoir été sous-commissaire militaire en 1859, Tarchetti sortit de l'administration, converti à l'antimilitarisme. Il vécut à Parme, puis à Milan, où il collabora aux principaux périodiques du temps: *Pungolo*, *Giornale per tutti*, *Rivista minima*, *Emporio pittoresco*, *Gazzettino rosa*. Ami de Bizzoni, S. Farina, Boito, Fortis, Ghislanzoni, etc.

2. *Vérisme narratif*: 1^{re} partie, chap. III.

3. Bologna, Zanichelli, 1879; 2^e éd. *ibid.*, 1882.

4. *Non mi promettere — eterno amore*; — *Lascia che libero — batta il tuo cuore*; — *non ti lagnare, — non ti crucciare* — se amore ti caldi — giuri non tiene... — *L'amor sen va, — l'amor sen viene*.

— les traits défaits — qu'a détruits rapidement le gel de la douleur.
— Cependant la jeunesse me sourit, et dans le ciel tu n'étais — certes
pas marqué ainsi — de précoce vieillesse, ô matin de la vie, ô jeu-
nesse ! ¹.

De même le romantisme survit dans *Svanito è il gelo...* où s'ex-
prime encore ce regret de la jeunesse éphémère, et dans d'autres
pièces d'inspiration analogue, comme *Amore nascente*. Il survit
aussi dans *Sognai* :

*Je rêvai. L'horrible rêve est imprimé dans mon esprit. — Nous étions
descendus, en jouant, dans un tombeau. — Le couvercle affreux descend
peu à peu. — Il nous enferme; l'éternité s'assied dessus.*

Il survit enfin, et avec le même caractère sépulcral, dans *M'avea
dato convegno...*

*Elle m'avait donné rendez-vous au cimetière — à minuit; et j'y suis
allé. — Le vent hurlait et le temps était noir; — on voyait, toutes blan-
ches, les croix du champ sacré. — Et à la blême enfant j'ai demandé:
— Pourquoi me donner rendez-vous au cimetière ?*

*— Je suis morte, répondit-elle, et tu ne le sais pas. — Veux-tu, dans
ma tombe, te coucher à côté de moi ? — Plusieurs années sont passées
depuis que, vivante, je t'aimai, — depuis que m'enserme la tombe
inexorable... — La fosse est froide, ô jeune homme adoré ! — Je suis
morte, répondit-elle, et tu n'en sais rien.*

Mais il y a du nouveau aussi, de ce que nous appellerons du pré-
stecchettisme. Ainsi, dans *Nel dì dei morti*, deux sonnets à la mé-
moire du père, un matérialisme mêlé de réalisme macabre et bau-
delairien :

*Les morts se taisent et dorment sous terre... — Ils dorment étendus,
immobiles, raides, — dans l'humidité qui se glisse goutte à goutte dans
la fosse, — le linceul rongé et les tibias blanchis !*

La nouveauté est aussi dans la pièce *Memento*, qui provient de la
même inspiration que quelques poèmes déjà signalés de Praga,
comme *Parole per via* ou *Alla sultana* :

*Quand je baise ta lèvre parfumée, — chère enfant, je ne puis oublier
— qu'un crâne blanc est caché dessous.*

1. E. THOVEZ montre l'influence du désespoir léopardien sur « le romantisme
bohème des poètes *Scapigliati* qui, parmi les ivresses opalines de l'absinthe,
recherchaient avec un lyrisme ambrosien les mystères de l'existence devant
un moucheron tombé dans l'eau d'une cuvette, philosophaient sur la cadu-
cité des biens au crépitement d'un papillon qui se brûle les ailes à la lampe,
déclamaient sur la futilité de la vie devant les orbites vides d'un crâne en
plâtre. » *Il pastore, il gregge e la zampogna* (Napoli, Ricciardi, 1910, 2^e éd.,
pp. 37-38).

Quand je serre contre moi ton corps — je ne puis oublier, chère enfant — que dessous est caché un squelette.

Et, absorbé dans cette vision horrible, — quelle que soit la partie de ton corps que je touche, et où se posent mes baisers ou ma main, — je sens saillir les os froids d'un mort.

L'amour prend ainsi un aspect nouveau, troublé qu'il est par la hantise de la mort, et aussi par l'idée de la néfaste puissance de la femme. Ce second sentiment est exprimé particulièrement dans le célèbre sonnet *Ell'era così fragile e piccina* où l'on a vu à juste titre une préparation à la manière de Stecchetti ¹.

Elle était si fragile et si petite — que, plus que l'amour, j'éprouvais pour elle de la pitié; — sa petite tête semblait celle d'un angelet — tellement elle était diaphane et pieuse.

Elle faisait sa prière soir et matin; — la nuit, elle avait peur et ne dormait pas; — elle aimait les baies de groseille, — les bonbons, et elle me disait: ma chère douceur.

Elle était pleine de délicatesses, — elle pleurait de tout et souriait de tout, — elle vivait de sucreries et de caresses.

Et pourtant cette fleur si fragile et si délicate — a détruit ma forte jeunesse, — elle a brisé la solidité de mon cœur.

Avec cette méfiance de la femme, la hantise de la mort, qui tourmentera les derniers jours de Tarchetti ², est un des traits les plus marquants de sa mince œuvre poétique. C'est surtout par là qu'il annonce Stecchetti, mais sans joindre à cette idée fixe, comme contre-partie, la glorification de l'alcool ou celle de la volupté. Ces cordes-là n'existent pas à sa lyre, au reste de résonance réduite. Carducci a eu raison de protester ³ contre Domenico Milelli qui avait poussé l'admiration ou plutôt l'amitié jusqu'à prétendre ⁴ que dans l'âme de Tarchetti s'étaient fondues deux grandes âmes, celles de Heine et de Leopardi. Ni par l'intensité de la vibration, ni surtout par l'abondance des chants douloureux, Tarchetti ne peut être com-

1. G. MAZZONI. *Ottocento*, 2^e éd., p. 1373.

2. F. GIARELLI: *Vent' anni di giornalismo* (1868-1888), Codogno, Tip. Cairo, 1896: « Je ne fais que penser à la mort », disait-il et écrivait-il. Il marchait comme une ombre. C'était un défunt qui avait sa sensibilité, un défunt qui parlait. Sur son visage étaient les stupeurs du sépulcre. Celui-ci l'attirait irrésistiblement. Déjà atteint de pneumonie... à midi, chaque jour, il sortait par telle ou telle porte de Milan, et quinze minutes après il était dans l'avenue d'un des nombreux cimetières suburbains. » (Cité p. 271 des *Più belle pagine di E. Praga, Tarchetti e A. Boito*; Treves, 1926).

3. *Dieci anni addietro*. Préface citée aux *Nuovi Versi* de Betteloni.

4. Préface à *Disjecta*, édition citée de 1879.

paré à ces deux grands génies. Ce qui reste juste dans la préface de Milelli, c'est plutôt cette constatation :

Plusieurs vinrent après lui; mais aucun, à ma connaissance, n'eut la générosité de déclarer qu'il en dérivait. Tarchetti commença seul, en des temps très difficiles, amorçant une grande réaction qui se révéla par la suite si féconde en œuvres nouvelles et audacieuses.

De même les lignes suivantes de cette préface montrent la place que tient Tarchetti dans la réaction contre la poésie alanguie, banale, stéréotypée, telle que la concevaient les disciples trop serviles de Manzoni, d'Alfieri et de Prati :

Autour de Manzoni se tenait agenouillée l'anémique tribu des enfants de chœur catholiques auxquels Ruggero Bonghi et Paolo Ferrari apprenaient le plain-chant et les cérémonies du culte; à Giovanni Prati les nouvelles arcadies chlorotiques envoyaient le large tribut des *strenne* pour Pâques ou le nouvel an, et toutes étaient *parfums et chants de fauvettes, brises de poèmes et ailes d'hirondelles, steppes solitaires et cités de poussière*; à Alcega Alcega clignaient de l'œil derrière les lamelles vertes des persiennes les *placides* Maries et les Elises *sentimentales*, ou, sûres de leur fait, elles venaient à ses côtés en retroussant ou en décolletant pudiquement leurs robes pour montrer ainsi, sans crainte de péché, leur pied *languide* ou les neiges intactes de leur sein.

Tarchetti, un des premiers, eut donc le mérite de « briser les encoisirs »¹, mais il était trop subjectif, trop épris et trop esclave de son « moi inquiet »² pour pouvoir, comme le fait remarquer Nardi, atteindre à l'impassibilité baudelairienne, au naturalisme détaché de l'art pour l'art.

*
* *

Chez Arrigo Boito³, le dernier avec Praga et Tarchetti de la grande trinité des Scapigliati, nous voyons la poésie employer cette fois les procédés de la musique comme avec Praga elle avait essayé de s'approprier ceux de la peinture. Retenons sans y insister, puis-

1. Formule de Mamiani, rapportée par Milelli, préface citée.

2. NARDI, *op. cit.* Titre de la partie consacrée à Tarchetti.

3. Padoue, 28 février 1842, Milan, 10 juin 1818. Elève du Conservatoire de Milan, ami du chef d'orchestre Franco Faccio, admirateur de Rossini qu'ils allèrent tous deux saluer à Paris; garibaldien en 1866. Le 5 mars 1868 la Scala de Milan vit l'échec du *Mefistofele*, aujourd'hui universellement apprécié. Une grande amitié liait Boito à Verdi. Il fut nommé sénateur en 1912. Œuvres poétiques (en dehors des livrets d'opéra): *Re Orso*, Milano, Brigola, 1865; *Il Libro dei Versi e Re Orso*. Torino, Casanova, 1877.

que l'étude en a été faite minutieusement ¹, ce principe *scapigliato* de la fraternité et de la collaboration des arts. Mais il ne faut pas se contenter de dire: « Ce n'est guère la peine de parler de Boito qui ne trouva son expression complète (*compiuta*) que dans les harmonies mélodramatiques » ², quoiqu'il n'y ait dans le *Libro dei Versi*, en plus de *Re Orso*, que seize pièces.

Boito est un frère spirituel de Praga. Comme lui il est en quête de nouveauté; comme lui et plus que lui il pousse cette recherche jusqu'à l'étrangeté, la bizarrerie, une espèce de sécentisme. Comme lui, surtout comme le Praga des dernières années, il cherche dans la mélancolie sa note dominante. Comme lui encore il est la proie, et la victime, d'un conflit intérieur qui ne lui laisse aucun repos; il est tiraillé entre l'idéal et la réalité brutale, entre le cœur et la raison. La pièce *Dualismo* est significative à ce propos :

*Je suis lumière et ombre; angélique — papillon ou ver immonde, —
je suis un chérubin tombé — condamné à errer sur le monde, — ou un
démon qui monte — en faisant effort de ses ailes — vers un ciel loin-
tain...*

*Cela explique la trouble — sarabande de mes pensées — tantôt douces
et roses, — tantôt violentes et noires...*

L'illusion... vient encore souvent me sourire...

*Et je rêve d'un Art éthéré — qui peut-être a sa règle dans le ciel,
— affranchi des rudes liens — des mètres et de la forme, — plein de
l'Idéal — qui me fait battre des ailes — et que je ne sais pas suivre.*

Puis... — [le démon m'emporte...]

*Et je rêve d'un art réprouvé — qui fait que ma pensée se perd —
derrière les basses images — d'un vrai qui ment à la vérité — et, plongé
dans un âpre chant, — sur mes lèvres le vers — vient en blasphémant.*

Telle est la vie... une agitation alternée — entre le paradis et l'enfer !

Le même état d'incertitude douloureuse, le même regret d'avoir à abandonner son idéal — cependant préféré — s'expriment dans deux poèmes dédiés à deux poètes contemporains et amis; l'un, daté de 1865, à Camerana, l'autre à Praga en 1866.

Le premier de ces poèmes montre bien pourquoi les Scapigliati se sont laissé entraîner à la poésie macabre, par suite de l'abandon de leur idéal et des déceptions qu'ils ont subies. Par delà Boito et ses compagnons, ce poème contribue à éclairer les origines de toute la poésie vériste proprement dite :

1. NARDI. *Scapigliatura*, pp. 197-209.

2. G. MAZZONI: *Ottocento*, éd. citée, p. 1373.

...A travers notre Italie — court, en faisant entendre des cris impétueux, — un pâle carrousel de poètes suicidés.

Ils lèvent leurs poings et montrent comme trophées — de leur Art un ver et un avorton, — et ils jouent à la toupie avec des têtes de morts.

Moi aussi, parmi les premiers de cette race, — je hurle le chant d'anathème, le chant macabre, — puis, avec une folle révolte, — je prépare mes lèvres pour les sifflets.

Praga cherche dans l'obscurité un blasphème — sublime et étrange ! Et pendant ce temps meurt sûr les branches — sa riche vendange — de songes et de broderies.

Que Dieu nous aide, ô Giovanni ! Il nous donna — un horizon étroit et des ailes sans limites ; — il nous donna une pauvre foi — et d'immenses idéaux.

Et le monde, ô mon frère, rend encore plus stérile — ce vol étonnant de poésie — et, ne trouvant pas le Beau, — nous nous raccrochons à l'Horrible.

S'adressant à Praga, Boito lui dira de même quelques mois après :

Tantôt nous tombons lourdement au sol... tantôt nous nous élançons dans le ciel de l'Idéal — comme des balles creuses de caoutchouc.

Je suis las, languissant, j'ai déjà beaucoup parcouru — la vie cruelle ; — j'ai déjà beaucoup ressenti cette double morsure — du Vrai et de l'Idée.

De là le découragement total :

Chants ! poèmes ! poésies lyriques ! ballades ! — drames, odes, chansons ! — vanité, vanité, gloires rêvées ! — illusions perdues !

Un autre aspect du conflit qui travaille Boito se trouve dans certaines pièces où nous voyons le passé s'opposer au présent, et celui-ci en butte aux malédictions du poète : ainsi (*A una mummia*) le cadavre embaumé qu'il vit dans une vitrine au musée égyptien de Turin provoque ses méditations apitoyées et indignées contre la curiosité malsaine des archéologues s'exerçant sur ce corps qui, lui aussi, a renfermé une âme... Deux passages sont caractéristiques : l'un où le poète se laisse aller à un élan de nostalgie romantique pour le siècle où vécut la momie :

O fumée des encens ! — ô népenthès couverts de rosée ! — ô ombre profonde et tranquille — des monuments paternels !

L'autre est un finale heinien dont nous trouverons de nombreux exemples dans la production vériste, et dont Carducci lui-même of-

fire des échantillons fameux ¹. Après des accents émus, le poète termine son poème par une sorte de plaisanterie macabre, et cette ironie nous fait douter rétrospectivement de sa sincérité: il évoque le jour du jugement dernier et le rassemblement dans la vallée de Josaphât, et conclut :

Ce jour-là, ô momie — tu briseras ta vitrine !

Le même contraste entre le passé et le présent se trouve dans *Un torso*, poème inspiré, semble-t-il, par la Vénus de Milo du Musée du Louvre, et construit exactement sur le même plan que *A una mummia*: Evocation des siècles d'art, puis vicissitudes imposées à la statue par les barbares, puis menace de l'injure suprême: la restauration (et ceci fournit le finale ironique). Le passé est toujours considéré comme parfaitement heureux :

O monts, ô cimes candides — de la sereine Paros ! — Brises marines, tremblant — rayonnement du Phare ! — Automnes et printemps — de tes écueils solitaires ! — De tes douces dunes — aubes, couchants, clairs de lune ! ²

Même regret des jours nobles et sereins du passé dans la première partie de *Re Orso* qui décrit la vie du Moyen Age :

Ainsi, dans un cercle magique — pur d'immonde souillure — l'homme croissait très fort — avec la foi dans le cœur. — L'œuvre du premier sceptique — fut de renier les légendes, — puis il renia le Démon, — puis il renia le Seigneur...

Le poète, déçu par le présent, déçu par le réel, semble donc se réfugier avec complaisance, par l'imagination, dans le passé. Ainsi encore dans *Castello antico*, méditation devant les vestiges d'un temps où il y avait « de pieux chevaliers, des dames parées, de hardis fauconniers, des pages et des fées. » Ce serait là, comme dans *Georg Pflecher* ou ailleurs, du romantisme pur et simple s'il n'y avait en outre certains caractères nouveaux, en particulier l'ironie déjà notée et un peu de réalisme verbal.

Désespérant d'atteindre l'idéal, le poète s'abandonne à la mélancolie ou se réfugie dans l'étrangeté, en dehors de l'idéal et du réel.

1. Cf. *Davanti San Guido, Canto dell' Amore*, etc.

2. NARDI (op. cit. p. 174) à propos de ces vers parle justement de « nostalgie d'un lointain monde classique, plutôt entrevu que vraiment connu. »

De là les bizarreries de *Re Orso* sur lesquelles il n'y a pas à insister outre mesure après en avoir dit, avec Nardi ¹, que ce poème symbolique représente « l'idéalisme le plus éthéré combattu par le plus désolant réalisme. »

Cette *fiaba* évoque d'abord dans sa première partie (*Orso vivo*) les environs de l'an mille et la vie du roi légendaire de Crète, Orso. Celui-ci fait mettre à mort sa femme, son bouffon, toutes les bêtes de sa ménagerie, son bourreau lui-même après tous ses ministres, comtes et seigneurs, parce qu'il entend une voix dont il ne peut surprendre l'origine : « Roi Orso, défends-toi de la morsure des vers ! » Son épouse Oliba, au cours d'un banquet, lui offre une pomme. Orso y trouve un ver : alors il tranche la tête à Oliba et au ver...

La seconde partie (*Orso morto*) est la confession — qui dure plus de trois jours et trois nuits — du roi mourant à 150 ans : il s'accuse de tous ses crimes, mais il oublie la mort du ver. Un moine — incarnation du démon — lui donne l'absolution ; et, après avoir chanté sur lui des litanies diaboliques dont un crapaud dit les répons, on ensevelit Orso embaumé, enveloppé dans un linceul de pourpre, dans un cercueil d'or et de cristal. Mais le ver décapité par lui marche toujours, sans cesse, et il arrive enfin à se repaître du cadavre du roi. Le sens du symbole est nettement expliqué par ces mots :

Un siècle s'est écoulé, et il vit encore — ce ver mis à mort (vermis non morietur) — Le ver ne mourra pas ; le lion mourra, — l'homme mourra, et l'aigle, — mais le ver — vivra éternellement. De sa tête coupée — croîtra plus gonflé le circulaire, — lombric froid : il représente le temps : — il se consume et renaît.

Toute l'histoire témoigne d'une imagination féconde et bizarre, comme d'ailleurs les opéras de Boito, qu'il s'agisse de *Nerone*, de *Mefistofele* ou de *Falstaff*. Deux exemples suffiront à le prouver : Quand Oliba, nouvelle épouse d'Orso, venue de Venise, paraît froide aux invites amoureuses de son seigneur, celui-ci appelle un serpent qui enlace la femme, déchire ses vêtements, l'étend sur le lit, puis lorsque le roi s'est approché d'elle...

Oh épouvante ! dans une étroite étreinte — sur Oliba et le roi Orso — le monstre se vautre encore. — Déjà deux corps serrés en un seul — et atrocement étouffés — hurlent des râles d'amour !

1. *Op. cit.* p. 171.

Autre exemple : le bouffon Papiol n'ayant pas su tuer un ménestrel provençal qui osait chanter des chansons d'amour sous les fenêtres du roi et de la reine, est mis à mort d'étrange façon : on le rôtit vivant dans un énorme pâté.

L'insatisfaction idéaliste de Boito se réfugie aussi (*Orso* et ailleurs) dans l'imagination macabre : telle est la *Lezione d'anatomia* (1865) qui aura maint écho chez les poètes véristes de la belle époque. La scène est un triste amphithéâtre de Faculté ou d'hôpital :

La salle est lugubre ; — du toit noir — descend l'aube — qui se reflète — sur le lit froid — avec sa lueur blafarde.

Avec une pédante indifférence, le professeur fait sa leçon sur le corps d'une jeune fille blonde et belle, assassinée ; le poète s'émeut en évoquant l'existence brève de cette jeune femme, et toujours en lui l'idéaliste reprend le dessus :

Science, garde — tes réconforts ; — rends-moi les mondes — du rêve et de l'âme ! — Paix aux morts — et aux mourants !

Pardonne, ô pâle — adolescente ! — Pieuse jeune fille, — sainte très pure ; — fleur languissante — de poésie !

Et pendant qu'il se laisse aller à son imagination idéale et à ses apitoiements sensibles, un fait le ramène à la réalité brutale : Heine reparaît :

Et tandis que je murmure — dans mon secret — ces noms ornés, — dans ce cadavre — on découvre un fœtus — de trente jours...

Un autre domaine où s'exercent l'inquiétude de Boito et son désir de nouveauté à tout prix est celui de la métrique, de la virtuosité verbale et du style musical dont nous avons déjà parlé. Nous savons ¹ que Boito revisait et corrigeait souvent ses poèmes.

Ainsi se précise et se limite le rôle de Boito comme précurseur du vérisme : « Ces deux poètes (Boito et Praga), a écrit G. Stivelli, quelque application qu'ils missent à être véristes, ne purent pas toujours mettre un frein à leur fantaisie, et ils s'égarèrent parfois dans les labyrinthes de l'idéal, mais toutefois en idéalisant toujours

1. NARDI (*op. cit.* p. 172) nous apprend par exemple que *Dualismo* parut plusieurs fois avec des variantes.

avec leur propre esprit, et jamais sur le modèle des autres »¹. Mais dans le même article Stiavelli déclarait que Praga et Boito furent les précurseurs du Réalisme, et que Stecchetti est né d'eux.

Et, au fond, ce qui est vrai de Praga et de Boito l'est aussi en grande partie de Tarchetti, avec les différences individuelles déjà notées. Ces trois représentants les plus qualifiés de la Scapigliatura sont tous trois romantiques et idéalistes par tempérament, tous trois torturés par le conflit intérieur qui constitue le fond même du romantisme. S'ils sont réalistes dans une certaine mesure, c'est d'abord parce qu'ils sont rebelles à tout esprit d'école ou de poncif et qu'ils recherchent l'originalité à tout prix; ils sont aussi réalistes par lassitude, par dégoût, par désespoir presque. Nous pourrions dire que si Stecchetti et ses disciples seront, vers 1878, véristes de propos délibéré, les Scapigliati de 1865 environ sont véristes presque malgré eux. Nous avons intitulé ce chapitre de la Bohème poétique: *Le conflit de l'idéal et du réel*; le vérisme sera la victoire provisoire du réel sur l'idéal.

1. Article sur Boito, sans indication de provenance ni de date, trouvé dans une *Miscellanea De Gubernatis* (n° 23) de la Bibliothèque Victor-Emmanuel de Rome. Cet article semble extrait du *Corriere di Sardegna*.

CHAPITRE II

PREMIÈRES VICTOIRES DU RÉEL

Un des premiers à admettre le réel dans la poésie fut Vittorio Betteloni (1840-1910), pupille d'Alfieri, fils du poète Cesare Betteloni qui se suicida le 23 octobre 1858. Ami de quelques-uns des Scapigliati¹ dont nous avons dit les tentatives innovatrices, Betteloni partagea leur désir de réaction contre le romantisme qui lui paraissait, comme à Carducci, avoir fait son temps.

Son premier recueil poétique, *In primavera*², était composé de quatre parties : *Il Canzoniere dei venti anni* (1861-1862), *Per una crestaia* (1865), *Per una Signora*, *Conclusioni*, séparées par trois *Intermezzi* constitués par des sonnets. La première et la deuxième partie sont en poèmes polymètres (33 pièces pour la première, 25 pour la seconde), la troisième se compose de 50 sonnets réguliers.

Le nouveau genre de poésie cultivé par Betteloni est longuement analysé dans la *Conclusioni* qui prend ainsi une importance particulière et la valeur d'un manifeste. On aime beaucoup en Italie, dit l'auteur, la *poesia civile* ou soi-disant telle. Mais il convient de laisser à chacun ses goûts : « l'un naît cygne vaillant, l'autre rossignol pathétique ». On lui reprochera peut-être de chanter des amours plébéiennes ; mais

Si elle fut modeste et simple — la poésie que je vécus, — j'y ai adapté des vers appropriés ; — j'ai aimé humainement — et j'ai écrit humainement. — Arrive que pourra !

C'est ici que Betteloni proclame une des premières la nécessité pour la poésie de s'adapter à son temps :

1. Cf. G. CENTOREL : « V. B. e l'arte del suo tempo » ; dans la *Fiera letteraria*, 7 août 1927. Cet article reproduit des lettres de Betteloni à Patuzzi relatives à ces rapports du poète avec la Scapigliatura.

2. Milano, Treves, 1869.

*Je suis de mon temps, — je suis positif; — je laisse de côté l'idéal.
— Du vrai et du réel — je fais mon profit, — et ne désire rien de plus.*

*Je suis bien de mon temps; — j'ai très peu de croyances. — De
gens trompés, — trop pleins d'illusions et confiants, — nous, les héritiers
suspçonneux, — nous sommes prudents dans nos croyances.*

*Aux apparences éclatantes, — aux oripeaux, à la surface, — on
n'accorde pas d'importance; — on cherche la substance — de la pensée
et de l'œuvre: — voilà l'esprit moderne.*

*Cet esprit moderne — pénètre de part en part — tous les modes
de l'existence — qui prend [ainsi] des formes nouvelles; — même la
science et l'art s'en ressentent.*

*Jamais en Italie on ne prit l'habitude — d'écrire comme on parle;
— jamais on n'eut le courage — d'écrire le langage — de celui qui
cause ou bavarde — ou se fait comprendre de ses semblables.*

*Au contraire, on exige — un déguisement, un vêtement d'étiquette
— où la pensée est gênée; — c'est pourquoi nous avons cette mauvaise
réputation — que [chez nous] l'esprit le plus distingué — ne sait pas se
faire lire.*

.....

*Laissons les arts fictifs; — que l'écrit soit un langage — où l'on
retrouve l'homme et son cœur; — que l'écrivain disparaisse — et il
aura le droit — d'attendre que ses livres soient lus ¹.*

.....

*J'ai appris chez l'Arioste et le Politien — la manière agile, dégagée
et sincère; — je vise à cet effet suprême — d'être simple et intelligible.*

Tel est, dans une langue déjà aisée et familière, le credo poétique de Betteloni: il se résume en quelques formules simples: « écrire humainement », « écrire comme on parle », « que l'écrit soit un langage où l'on retrouve l'homme et non l'écrivain », etc. Et telle est, en 1869, cette méritoire réaction contre l'académisme littéraire, le préjugé du langage poétique. Mais cela a des dangers, et Betteloni est le premier à les entrevoir :

*Je sais bien que, pour être nouveau, — dans la bizarrerie je tombe
parfois; que, pour être clair, — vrai, exact, souvent — je me trouve
en pleine prose.*

Tels seront les deux excès où tomberont les tenants de cette poésie familière, mais le second surtout, le prosaïsme, sera celui qui lui attirera le plus de censures.

Le *Canzoniere* raconte le premier amour du poète, étudiant à Pise (ou plus exactement le second, car en intermède Betteloni évoque

1. Ailleurs (*Per una Signora*, sonnet 45) il pense que personne n'appréciera ses vers parce que « en eux il y a deux grands défauts: ils parlent d'amour, et tout le monde les comprend ».

une amourette antérieure avec une petite bonne qui l'avait délaissé pour un caporal...) Et voici la première rencontre sur les quais de l'Arno, par un soir parfumé d'avril; les émois, les accompagnements à distance, les premiers aveux, les rendez-vous, le premier baiser... Puis les mauvaises langues interviennent, on le dessert auprès d'elle; elle se marie, il est affligé mais il se console en se disant que ce « lâchage » (*sic*) lui a permis de poursuivre ses études sans distraction.

Matière, on le voit, humble et prosaïque au possible, exprimée dans une forme qui ne l'est pas moins; et ces vers ne perdent absolument rien à la traduction :

Quand je te vis pour la première fois, — tu étais au bras de tes charmantes compagnes; — toi-même étais au milieu de la grande — foule qui a coutume d'aller hors des portes de la ville — les jours de fête, pour s'amuser. — Toi-même au milieu de la foule — qui après-dîner — se promène le long de l'Arno fort tranquillement.

Ailleurs, à propos d'un château enchanté où il voudrait loger son amour, il écrit :

Mon enfant, ce ne sont pas là des légendes; — j'ai mangé souvent des œufs durs — après mon bain, au coucher du soleil — là derrière, dans le potager, avec douceur.

Voici ce qu'il dit de Cavour à l'occasion de sa mort survenue au cours de l'idylle :

Aujourd'hui est mort Cavour, mon enfant; — Aujourd'hui Cavour est mort. — On nourrissait pourtant l'espoir de le sauver, — mais on espérait à tort.

Ricasoli lui succédera sans doute, Ricasoli « long, sévère, renfrogné », tandis que

*Toi, ô bon comte, tu étais petit et jovial, — et, bien que ta tête eût les douleurs de l'enfantement (*sic*) — de la nation que tu mettais au monde, — tu allais, cependant, souriant ¹.*

Ailleurs l'amoureux décrit à sa belle, avec une médicale et presque cynique précision, les douleurs que lui procure une crise hépatique. Quand il est désespéré de l'abandon il déclare cependant qu'il

1. CROCE (*L. N. I.* vol. I, p. 206) approuve ces vers, et dit: « C'est là le Cavour vu par les contemporains, et déjà dans les paroles émues de ce jeune étudiant on entrevoit comme la légende du grand homme d'Etat... »

n'a pas perdu le sommeil. Il dort si bien, au contraire, que l'on pourrait le croire mort et le conduire au cimetière. Alors peut-être la belle se mettrait-elle à la fenêtre pour voir passer le convoi. Dans ce cas il se réveillerait, briserait son cercueil et effraierait les assistants :

Comme se sauvent par bandes les cochons — qui donnent de la tête dans des haies ou des clôtures de jardin — se sauvent de même à toutes jambes — les assistants...

Et moi, je reste là, avec mon linceul — sur les épaules, pour tout vêtement. — Cependant, avec beaucoup de décence je le ramasse — autour de mes flancs, et vers la maison, en hâte, — aussitôt, pour changer de costume, je me dirige — afin qu'on ne m'emprisonne pas comme fou.

Voici comment le baiser est banalisé :

Un baiser ne doit pas être demandé — mais pris de force. — Une femme qui ne l'accorde pas — vous le rend en silence.

Moi pourtant, amoureux — et enfant comme je l'étais, — je voulus que le premier baiser — me fût accordé.

C'est une chose fort difficile — que d'obtenir des modestes — lèvres ce qui doit être ravi — comme je le dis, et non demandé...

Les exemples de ce prosaïsme banal pourraient être multipliés : il est conscient, voulu ; il n'y a donc pas lieu d'y insister outre mesure. Mais à côté de cela nous trouvons du sentimentalisme commun voisinant avec quelque pièce vraiment spontanée et fraîche. Quant au style, qui prétend reproduire la conversation familière, nous y trouvons des hauts et des bas qui détonnent. Périphrases nobles : sur la place Sainte-Catherine de Pise il y a des enfants qui jouent, et leurs bonnes sont appelées « les femmes qui prennent soin — de ces petits messieurs », évocations romantico-sentimentales de la chevalerie, ritournelles à la Politien (pièces 16, 17, 18 des *Venti anni*), etc.

La seconde partie du volume se déroule à Vérone avec le même épilogue et sur le même ton. La petite modiste quitte elle aussi le poète. Dans cette partie se trouvent les vers qui furent les plus censurés, ceux que l'on cite le plus volontiers pour caractériser la poésie de Betteloni :

Aujourd'hui, je te vis occupée — devant les rayons — à ranger les boîtes — de ta marchandise : — là sont diverses choses : — plumes, fleurs et dentelles, — rubans, tricots, résilles, — coiffures, etc.

Mais, dis-moi, dans quelle boîte — as-tu placé mon amour ?

Les suivants ont le même caractère, et ont eu le même genre de succès :

Ma belle, un jour je t'ai vu — entrer au bureau de tabac, — et moi aussi, faisant semblant — d'avoir besoin de deux — cigares, j'y entrai. — Et là pour la première fois je te parlai.

De même ceux-ci :

On n'était pas mal traité — autrefois, à la « Regina » ¹. — Bonne cuisine, — excellent vin... — Je t'aurais choisi de la friture — les plus tendres petits morceaux, — et les blancs de poulet — je les aurais détachés pour toi.

L'idylle continue, toujours humble et sans éclat. L'amoureux reçoit un jour chez lui la belle; il résiste avec peine à la tentation qui le pousse vers elle, mais déclare qu'il vaut mieux ne pas renouveler l'expérience. Comme il part à la campagne sans la prévenir, la jeune fille se croit trahie et ne l'aime plus. D'ailleurs, cette fois encore, c'est bien ainsi : les préjugés sociaux obligent le poète à épouser une jeune fille de bonne famille « qui connaisse le français et le piano ». Sera-t-il heureux ?

Quand je me serai piqué aux dards — de la rose superbe, je pleurerai la violette — cachée dans son humble motte; — je pleurerai la pauvre — midinette gracieuse ².

Quant à la « dame » qui lui inspire 50 sonnets (le troisième volet du triptyque), c'est une femme mariée. On a l'impression qu'ici Bettoni est moins prosaïque. Est-ce parce que les règles du poème à forme fixe modèrent sa *faciloneria* ? Ou bien parce que les modèles classiques qu'il imite ouvertement (le *dolce stil novo*, Dante et Cavalcanti) lui imposent plus d'application ? A ce propos, le titre même du recueil ne serait-il pas une traduction de *Vita Nova* ? Le sonnet 8 semble s'inspirer directement du fameux sonnet de la *Vita Nova* : *Tanto gentile e tanto onesta...*

Natura per mostrar sua gentilezza... ³

Ou bien, c'est le vers final de l'épisode dantesque de Francesca qui revient à la fin du sonnet 33; ou bien encore nous reconnaissons

1. Restaurant renommé.

2. Cf. CARDUCCI: *Meglio era sposar te, bionda Maria !* (« *Idillio maremmano* », *Ritme Nuove*, LXVIII, Poeste, p. 665).

3. *Natura per mostrar sua gentilezza — Di tutte belle cose un raggio unita — E quel tu sei, o tu somma bellezza, — Vago compendio d'ogni leggiadria...*
...La mente mia più alto non arriva; — Già per opra d'ingegno non avviene — C'altri la tua beltà, donna, descriva.

Il y a même une réminiscence lamartinienne (sonnet 44). C'est le printemps, tout est gai, dit le poète, mais en moi « un seul rayon manque pour former ma lumière, — une seule ligne manque, et tu es celle-là... »

l'inspiration de la canzone *Donne che avete intelletto d'amore...* dans le sonnet 32 :

Je voudrais, belles dames, être lu — seulement de vous qui êtes bien sincères. — Je voudrais que de mes vers beaucoup de plaisir — pût être tiré par votre esprit d'élite.

Et toujours, malgré ce « réalisme » moderne, les images de chevalerie, châteaux enchantés ou non, pages, etc., reviennent (11, 12, 13, 14, 23).

La *Conclusion* annonce, après l'âge d'or des vingt ans, après celui de l'argent et celui du bronze, l'âge du fer (amour conjugal) qui a ses charmes lui aussi. Mais cette dernière partie est surtout intéressante par la profession de foi citée ainsi que par quelques autres vers qui nous font douter de la sincérité du poète, de cette sincérité dont il semblait faire un des dogmes de la nouvelle poésie. Nous avons cru jusqu'à présent qu'il n'exprimait que ses sentiments personnels; or il nous dit :

J'ai voulu imaginer un type — et j'en ai joué le rôle; — ces amours sont donc — une fiction artistique — en partie...

...Plus que de moi-même — j'ai raconté [l'histoire] des autres. .

Tels sont les principes, telles sont les réalisations de ce recueil innovateur. La poésie prosaïque et bourgeoise y trouve sa plus belle expression; la fantaisie, l'humour heinien, le réalisme verbal s'y mêlent avec aisance, reflétant bien, comme l'a noté Croce, les divers aspects de la variable âme humaine, du mobile visage humain « où à un sourire à peine ébauché succède une émotion de tendresse, puis reparait un sourire quelque peu différent du premier... » ¹

Et Carducci, soulignant justement plus tard le fonds d'humour, le sens exquis de la réalité, l'art de noter « le ridicule des contrastes et des contradictions entre la mobilité de l'esprit passionné et échauffé et la sérieuse immobilité des choses », louait le « valeureux et modeste poète » de son respect de l'art et du sérieux de ses intentions. Et, avant de s'écrier : « Voilà de la vérité italienne ! » il appelait *In primavera* « un des meilleurs livres de poésie parus chez nous en ces dernières années, et le seul livre de jeunesse paru depuis plusieurs années en Italie » ².

1. *L. N. I.*, vol. I, p. 218.

2. Préface aux *Nuovi Versi* de Betteloni, Zanichelli, 1880. Cette préface, sous le titre *Dieci anni addietro*, parut aussi dans le *Fanfulla della Domenica* (22 février et 28 mars 1880) et elle figure au volume III des *Opere* (p. 267).

Ce jugement était de 1880. Or entre 1869 et cette date Carducci avait fait mieux que d'être le critique bienveillant de Betteloni.

On pourrait être surpris de trouver Carducci parmi les précurseurs du vérisme : il en est un cependant, et des plus authentiques. Mais, son œuvre étant connue, nous n'y insisterons pas, nous contentant de signaler les thèmes qu'il put fournir aux novateurs.

Les *Rime* de ses débuts, avec leur manque presque total de personnalité, leur mythologie d'emprunt, leurs imitations du *dolce stil novo*, de Pétrarque, des érotiques du XVIII^e siècle, d'Alfieri, de Foscolo et de Leopardi, n'offrent de particulier que l'hostilité déjà marquée par Carducci envers le romantisme qu'il ne cessera de combattre, au nom surtout du patriotisme : pour lui « le romantisme n'est autre que la domination étrangère transportée dans l'ordre intellectuel » ¹. Cette hostilité, la plupart des « novateurs » de 1878 la partageront sans d'ailleurs bien se rendre compte que leur vérisme, à travers la Scapigliatura, dérivait en grande partie du romantisme. L'unité italienne sera faite alors et le patriotisme, le nationalisme n'auront plus à intervenir dans cette attitude. En tout cas il restera aux véristes assez de raisons de s'élever contre le romantisme ; ils pourront faire leur profit de tel passage contre la ballade romantique qui, disait Carducci, « représente un faux Orient et un faux Septentrion, un faux Moyen Age et un faux peuple, les faux sentiments et les faux caprices de petits cerveaux qui voulaient paraître grands et ne réussissaient qu'à renouveler une Arcadie d'autant plus nuisible qu'elle était plus prétentieuse » ².

De plus, pour Carducci comme plus tard pour les véristes, le romantisme représentait le néo-catholicisme ; et par cela même il devait être suspect au chef comme aux disciples :

Le principe et le fondement de cette école est la foi : dans la philosophie proprement dite elle revint aux Pères de l'Eglise... ; en poésie, elle revint au Moyen Age et prétendit peindre le réel ; mais, de bonne heure, elle s'en écarta et alla se jeter tête baissée dans le mysticisme et le sentimentalisme, dépravations de l'intelligence et de la passion qui s'harmonisent à merveille ³.

1. A. JEANROY, *Giosue Carducci, l'Homme et le Poète*. Paris, Champion, 1911, p. 35. Plus tard d'ailleurs, en 1884, Carducci rendra justice au romantisme italien à propos de G. Prati (*Opere*, vol. III).

2. Préface au *Polltten*; *Opere*, XX, p. 425. Traduction JEANROY (op. cit.).

3. *Di alcune condizioni della presente letteratura*; *Opere*, II, p. 489. Traduction JEANROY, op. cit.

La dernière partie de cette phrase indique une nouvelle cause de l'hostilité de Carducci envers le romantisme : le sentimentalisme, auquel il voudra substituer une littérature virile et active.

En outre, en 1867, Carducci était républicain. Onze ans plus tard il devait marquer (par l'ode *Alla Regina d'Italia* qui, venant en pleine bataille vériste, lui attira d'après reproches) une conversion monarchique retentissante. Pour le moment « il s'était proprement imprégné des *Châtiments* et les vers de V. Hugo lui sortaient par tous les pores. »¹ Et il avait cultivé Barbier avec autant de passion. Il nourrissait peu de sympathie pour la maison de Savoie, et surtout il vouait une haine profonde à Napoléon III et au pape, à cause des obstacles qu'ils mettaient à la formation de l'unité italienne avec Rome capitale. Rappelons seulement les pièces les plus fameuses : *Dopo Aspromonte*,² *Per Eduardo Corazzini*,³ *Per Monti e Tognetti*.⁴ Dans la première il souhaite la défaite du *masnadier di Francia* et boit à la liberté vengeresse de la pensée humaine qui brisera « la fausse chaire du successeur de Pierre » ; dans la seconde de même, les coups sont aussi durs pour le « César sinistre », le « louche empereur », que pour le « vieux prêtre infâme », le « vieillard sanglant », le « sombre pontife du mystère », auquel le poète s'oppose comme « le prêtre du Vrai auguste », le « Vates de l'avenir ». Dans la troisième enfin, Carducci se réjouit de ce que « sages, guerriers, poètes et ouvriers » ont miné le Vatican qui tombera, « ruine d'une honte sans nom ». Ces invectives auront des échos nombreux chez les « Rebelles » de 1878.

Carducci fournit aussi aux futurs véristes le thème du satanisme.

Le fameux poème *A Satana*, composé en une nuit de septembre 1863⁵ et d'abord publié à Pistoia en une édition de quelques exemplaires⁶ portant le pseudonyme *Enotrio Romano* que Carducci prenait alors pour la première fois, avait été reproduit sans autorisation par plusieurs revues d'avant-garde⁷, puis il parut —

1. JEANROY: *Op. cit.* p. 104.

2. *Levia Gravia*, libro II, XXII.

3. *Giambi ed Epodi*, libro I, III.

4. *Ibid.*, libro I, VI.

5. CARDUCCI. *Satana e polemiche sataniche*, Bologna, Zanichelli, MCMVII, p. 21.

6. Italia, anno MMDCXVIII dalla fondazione di Roma.

7. *Satana e polemiche sataniche*, p. 22.

avec la permission de l'auteur cette fois — dans le *Popolo* de Bologne le 8 décembre 1869, le jour même où s'ouvrait à Rome le concile œcuménique.¹

Le succès, dès la première révélation en 1865, avait été très grand; il s'accrut encore en 1869 et prit un renouveau d'intérêt grâce au mouvement antireligieux de l'époque. Tous les jeunes « rebelles » de ce temps savaient par cœur le chant glorificateur du Grand Rebelle.²

Carducci a réuni³ quelques-uns des documents les plus importants relatifs à la polémique qui suivit la publication dans le *Popolo*. Le journaliste Filopanti, écrivant à Enotrio⁴, traite l'*Inno* d'orgie intellectuelle et montre que par la forme — (presque inintelligible aux esprits même cultivés) — autant que par le fond — (on trahit le peuple au lieu de le servir, en divinisant le principe du mal...) — ce poème est antidémocratique.

Carducci, en répondant⁵ avec modération à Filopanti, donne un commentaire précieux de l'*Inno*, et les Bohèmes de 1878 puiseront dans ces pages la plupart de leurs arguments. Le poète dit avoir voulu non pas faire une manifeste politique de circonstance, mais chanter la Nature et la Raison et combattre l'ascétisme mystique.

Dès 1868 il avait écrit :

Entre l'esprit et la matière, entre l'âme et le corps, entre le ciel et la terre, il n'y a pas de moyen terme : l'esprit, l'âme, le ciel, c'est Jésus; la matière, le corps, la terre, c'est Satan. La nature, le monde, la société, c'est Satan; le vide, le désert, la solitude, c'est Jésus. Bonheur, dignité, liberté, c'est Satan; servitude, mortification, douleur, c'est Jésus⁶.

Et l'année suivante il parle encore de la Nature et de la Raison :

Oui, j'ai chanté ces deux divinités de mon âme, ...de toutes les âmes généreuses et bonnes; ces deux divinités que le solitaire, macérateur et incivil ascétisme abomine sous le nom de *chair* et de *monde*, et que la théocratie excommunie sous le nom de Satan⁷.

1. *Satana* figure dans l'édition des poésies de Carducci en un volume, Zanichelli, p. 377. Il est aussi reproduit dans l'opuscule cité plus haut.

2. Cf. G. PASCOLI: *Ricordi di un vecchio scolaro*; dans *Resto del Carlino*, numéro du 9 février 1896.

3. Opuscule cité.

4. *Popolo*, de Bologne, 9 décembre 1869. Quirico Filopanti était le pseudonyme de Giuseppe Berilli.

5. *Popolo*, 10 décembre 1869.

6. *Dello svolgimento della letteratura nazionale*, dans les *Discorsi letterari e storici*, page 38.

7. *Satana e polemiche...* p. 23.

Satan représente aussi « la pensée qui vole, la science qui expérimente »¹. Et Carducci revendique pour cette figure maudite un caractère éminemment artistique et sympathique à la fois. En effet, elle représente « le premier rebelle contre le despotisme centralisateur et unitaire de Jéhovah »² en même temps que le Tentateur qui a indiqué à Ève l'arbre de la Science et de la Vie. Au fond, les grands philosophes que l'humanité honore, de Pythagore à Kant en passant par Descartes, ont-ils fait autre chose ? C'est le catholicisme qui de ce « rebelle magnanime » et de ce « tentateur généreux » a fait un reptile d'abord, puis un monstre de plus en plus horrible et compliqué.

Carducci eut aussi l'occasion, trois semaines plus tard³, de préciser ses intentions en répondant au critique du *Diritto* de Florence⁴. Celui-ci n'avait vu que la glorification de la rébellion. Le poète proteste contre cette interprétation trop limitée. Il a voulu, dit-il, chanter la nature dans le sens cosmique, l'humanisme grec, incarnation la plus belle et la plus esthétique de la nature, l'hostilité au dogmatisme; esquisser en somme « l'histoire du naturalisme panthéiste, polythéiste et artistique, historique, scientifique, social »⁵. Un passage très intéressant de cette longue réponse — intéressant en soi et par les dérivations qu'il eut chez les véristes — est celui qui concerne le culte de Manzoni :

A Florence et partout, vous continuez à vous incliner devant l'œuvre littéraire d'Alessandro Manzoni qui (disons-le avec respect pour le génie de l'homme, mais franchement et *sataniquement*) épaulant le catholicisme et promouvant le néo-guelfisme, a fait tant de mal à l'Italie⁶.

Dix ans plus tard, Stecchetti et ses disciples ne parleront pas autrement. Et ils répèteront avec Carducci que si les *Promessi Sposi* fournissent un mol oreiller pour les « petites âmes essoufflées »⁷ ils ne montrent pas le chemin de la liberté. . .

1. *Ibid.*, p. 24.

2. *Opuscule cité*, p. 25.

3. Toujours dans le *Popolo* des 27 et 28 décembre 1869.

4. Numéros 355, 356.

5. *Opuscule cité*, p. 32.

6. *Opuscule cité*, pp. 45, 46.

7. CARDUCCI, *op. cit.*, p. 47.

Dans la même réplique, Carducci s'élève aussi contre le succès récent de Zanella « qui de la science se fabrique des échelles pour atteindre l'absolu, et qui, faisant une révérence à la raison, baptise l'élégance païenne de Virgile et de Catulle dans les bénitiers des églises de Marie. » ¹

Enfin la question des sources de *Satana* fut posée de bonne heure : elle nous intéresse puisque tout le satanisme ultérieur découle de celui-là. Un des premiers critiques de *Inno* accuse Carducci de s'être inspiré de Michelet ², et le poète avoue cette dérivation, ainsi que celles de Heine, de Quinet et de Proudhon ³. Par contre il se défend de s'être inspiré de Baudelaire, comme le lui reprochait Zen-drini ⁴. Et pour montrer que son hymne ne doit rien aux *Fleurs du mal*, il reproduit les *Litanies de Satan*, tout en affirmant cette fois que « en fin de compte, Satan en tant que création lyrique, il ne reconnaît le devoir à personne. » ⁵

D'autre part, Carducci n'avait-il pas dès 1870 appelé de ses vœux l'art réaliste ? Ecrivant à Ferdinando Cristiani, après avoir analysé l'état de la littérature italienne marqué par des résidus romantiques sans valeur et par les tentatives de Zanella, n'avait-il pas déclaré expressément :

Il faut faire l'art réaliste : représenter ce qui est réel, en termes plus naturels, avec vérité. Il faut chasser l'idéal, la métaphysique, et représenter l'homme, la nature, la réalité, la raison, la liberté. Dans ce but, [il faut] joindre l'étude des anciens qui sont réalistes et libres : Homère, Eschyle, Dante, à celle de la poésie populaire, au sentiment moderne et à l'art. Qui est-ce qui annonce cette nouvelle école, qui est l'école de l'avenir ? En Italie, je ne saurais le dire. En Allemagne, Heine quand il n'est pas trop sceptique ou négatif ; en France, Victor Hugo quand il n'est pas trop métaphysique, vaporeux et étrange. En Italie, je ne saurais le dire... ⁶

1. *Ibid.*

2. *Op. cit.*, p. 59.

3. *Op. cit.*, p. 60. Sur ce sujet. Cf. *Critica*, VIII, p. 277.

4. Sa réponse figure dans *Bozzetti critici e discorsi letterari* (Livorno, Vigo, 1876), pp. 433 et suiv., au IV^e. vol. des *Opere*, pp. 264 et suiv. et dans l'opuscule cité, pp. 64-76.

5. *Satana e polemiche...*, p. 74.

6. *Correspondance*, vol. I. Lettre du 17 février 1870.

Il est vrai que, en 1874, comprenant mieux les excès auxquels pouvait mener ce réalisme, il avait écrit :

Que signifie le réalisme avec sa prétention à être une chose toute récente, à régner seul et exclusivement ? Il signifie que nous ne savons plus inventer, imaginer, rassembler nos impressions ; et nous décrivons minutieusement comme pour un inventaire, et nous prenons la photographie pour le point culminant de l'art. Les grands artistes des grandes époques sont tout à la fois réalistes et idéalistes, populaires et classiques, analystes intimes et modeleurs plastiques, hommes de leur temps et de tous les temps ¹.

Carducci, en tout cas, avait montré la voie à Stecchetti sur quelques points, outre ceux déjà indiqués. Dès 1868 ² il avait déclaré que « l'Italie, quand elle se réveilla, se réveilla classique et païenne ». Dans le discours de 1874 il croit pouvoir constater comme symptôme de renouveau « une fraîche brise d'hellénisme [qui] recommence à souffler sur les esprits tourmentés. » Cet hellénisme sous son aspect de paganisme épicurien, bachique ou voluptueux, Carducci ne s'en était-il pas inspiré dans plusieurs pièces parues avant *Postuma* ? Rappelons seulement le *Brindisi* ³ classique où est maudite « la scélérate famille abstème des romantiques », ou encore celui ⁴ où le vin est chanté parce qu'il conserve les fantaisies vives et les humeurs joyeuses et parce qu'il inonde le cœur de flamme civile ; ou encore ⁵ un autre toast analogue, ou encore le poème *A Neera* ⁶, où l'aspiration à la volupté se mêle au sentiment païen de la mort : « Et nous, ô Neera, nous entendrons le chant des morts ; nous serons assis au milieu des fleurs de l'asphodèle... En attendant, mêlons nos douces et fugitives amours. » Ailleurs ⁷ sont évoquées avec complaisance les *candide gioie di Baccho*, le *niveo petto*...

Carducci qui pourtant dans un de ses poèmes, *Alla musa odiernissima* ⁸, avait condamné les excès de langage des idéologues, républicains ou autres révolutionnaires, avait lui aussi écrit des vers

1. *Del rinnovamento della letteratura italiana*, (discours du 16 novembre 1874), *Opere*, I, p. 316.

2. *Dello svolgimento...* *Opere*, I.

3. *Juvenilia*, libro II, XXIX.

4. *Juvenilia*, libro VI, XCIV.

5. *Levia Gravita*, libro II, XXV.

6. *Juvenilia*, libro II, XXXI.

7. *A O. T. T.*, *Juvenilia*, libro II, XXV.

8. *Juvenilia*, libro V, LXXV.

de révolté, qui annoncent les rendez-vous sur les barricades lancés par Stecchetti quelques années plus tard. Par exemple *Carnevale*, manifestement inspiré des *Châtiments* et peut-être aussi du *Corso all' alba* de Praga. Cette pièce, composée en 1863, publiée incomplète dans la *Gioventù* de Florence en février, puis, intégralement, dans l'*Amico del Popolo* de Bologne en 1868¹, après une évocation, en diptyque antithétique, des plaisirs des riches dans leurs palais et des souffrances des pauvres dans les taudis et les mansardes, se termine par cette strophe menaçante :

*Jouissez, triomphez, ô heureux, ô puissants, ô fantômes ! Et quand — le soleil nouveau pousse le peuple au travail, — sortez, et déployez — tout en éructant votre orgie mal digérée — votre luxe à la face de ses jeunes, — et ne pensez pas au jour où à vos portes dorées — la faim viendra heurter, accompagnée de la mort !*².

Et l'aristocratie de naissance avait été durement malmenée dans la *Consulta araldica*.³

Les accents antireligieux et anticléricaux sont très marqués dans *Al Beato Giovanni della Pace*⁴ où se trouvent ces vers qui ont peut-être inspiré Stecchetti dans *Dies Irae : una formola d'usura — con un passo di Scrittura* ; dans les pièces *La scomunica*, *Voce dei preti*, *voce di Dio*⁵, *Via Ugo Bassi*⁶ et épisodiquement dans d'autres poèmes.

Les invectives sont fréquentes : « contre tous les tyrans » à la fin de *A certi censori*⁷ ; contre le « siècle vil » ; contre « Rome indigne » et le « vil Capitole » dans *Agli amici della Valle Tiberina*⁸ ; dans *Meminisse horret*⁹ il montre l'Italie qui « nue, se donne sur l'urne de Scipion » ; dans les trois sonnets de *Heu pudor !*¹⁰ il fustige la « terre des Fucci et des Bonturi » ; dans le *Canto dell' Italia che va in Campidoglio*¹¹, qui date de 1871, il tourne en dérision « l'Italie grande et unie ».

1. JEANROY. *G. Carducci*, chap. IV.

2. *Levia Gravita*, XXIII.

3. *Giambi ed Epodi*, libro I, XI.

4. *Juvenilia*, libro V, LXXXI.

5. *Juvenilia*, libro VI, xcv, xcvi, xcvi.

6. *Giambi ed Epodi*, libro I, IX.

7. *Giambi ed Epodi*, libro II, XVI.

8. *Giambi ed Epodi*, libro I, I.

9. *Ibid.* II.

10. *Ibid.* VII.

11. *Ibid.* libro II, XXII.

Au point de vue du style, Carducci, après les Scapigliati et avant Stecchetti, avait subi l'influence de Heine ¹ : on le vit bientôt remplacer la violence des *Decennali* par l'ironie amère. Très souvent désormais il emploie le « finale heinien » et imite volontiers « ce mélange savoureux de sensibilité ingénue et d'ironie impitoyable, cette association de sentiments vaporeux et fuyants à une forme d'une précision et d'une pureté grecques. » ²

D'autre part, si Carducci donnait à son temps l'exemple de la virulence verbale, il lui donnait aussi celui de la brutalité, de la vulgarité d'expression, qu'il s'agisse de ses polémiques ³ contre Zendrini, critique des *Nuove poesie*, de la pièce *A certi censori* contre ceux qui avaient osé attaquer ses *Decennali*, ou de tant d'autres passages de ses œuvres en prose et en vers. Quand, dans la pièce *In morte di Giovanni Cairolì* ⁴, il emploie l'image heinienne ⁵ des *cani accoppian-tisi in piazza*, Chiarini lui en fait le reproche, et Carducci répond par ces lignes qui nous ramènent à l'antiromantisme dont nous sommes partis :

Tu as peut-être raison, mais tu m'excuseras, je ne la supprime pas. Ces poésies doivent, pour le moment, rester telles qu'elles sont. Les Italiens ont eu tellement d'idéal, tellement de mystique, tellement de vaporeux, tellement de nuances ! Qu'ils écoutent donc un peu de vérité crue, de réel roturier ! ⁶

Les véristes de l'école de Stecchetti prétendront précisément eux aussi faire entendre à l'Italie le langage de la vérité, fût-elle roturière !

Enfin Carducci prépare et explique en grande partie l'attitude qu'auront les véristes à l'égard de Manzoni.

Nous avons vu au cours de la polémique autour de *Satana* un passage caractéristique à ce sujet. Carducci reproche ⁷ à l'auteur des *Inni Sacri* d'avoir prêché la résignation à l'Italie esclave, et nous retrouverons le même reproche sous la plume de Stecchetti ⁸. Toujours à propos de Satan, Carducci dira :

1. Cf. ses *Conversazioni e divagazioni heiniane* de 1872. (*Opere*, vol. x).

2. JEANROY, *op. cit.*, p. 131.

3. *Critica ed arte* § XII.

4. *Giambi ed Epodi*, libro I, XIII.

5. *Deutschland*, IV, source indiquée par Carducci lui-même, note aux *Giambi ed Epodi*, *Poesie*, éd. complète, p. 505.

6. Rapporté par A. LENZONI dans un article sur Stecchetti : *Gazzetta Letteraria*, n° 50 et 51 de l'année 1890.

7. *Del rinnovamento letterario in Italia*; dans *Discorsi letterari e storici*.

8. *Prologo* de la *Nova Polemica*.

O rationalistes qui courbez la tête sous la bénédiction de padre Cristoforo, vous avez besoin d'un oreiller pour y reposer votre pauvre petite âme hors d'haleine; mais ce n'est pas par ce chemin que l'on va à la liberté ¹.

Et nous verrons les « Rebelles », dix ans après, prendre le nom même de Manzoni comme symbole de passéisme, et employer à la suite de Carducci le terme *manzoniano* avec un sens franchement péjoratif. L'article publié ² par Carducci en 1873 le montrait indisposé par les éloges que Rovani ³ et Ferrari ⁴ adressaient sans discernement à toutes les œuvres et à toute l'activité de Manzoni, et il y déclarait nettement : « Je ne suis pas manzonien », voulant dire surtout qu'il ne s'était pas laissé « enrégimenter... dans l'admiration conventionnelle de Manzoni. » Mais ces réserves devant une gloire alors indiscutée et dont le culte allait jusqu'à l'idolâtrie ⁵, et plusieurs pointes contre « l'école de Manzoni » permirent de le considérer comme un adversaire irréductible de l'auteur des *Promessi Sposi*; à tel point qu'en 1891 il pourra parler de « légende » courant sur son aversion pour Manzoni ⁶. A ce moment-là il mettra les choses au point et dira ce qu'il admire dans l'art du grand Lombard. Mais pendant une quinzaine d'années l'antimanzonisme fut un des aspects du vérisme.

En résumé, Carducci offrait aux véristes — outre la théorie et l'exemple d'un style vigoureux, d'une langue imagée, enrichie des hardiesses du parler populaire, — un certain nombre de thèmes à développer (quelques-uns d'ailleurs avaient déjà été traités par la Scapigliatura) et de directives à suivre : antiromantisme, esprit de liberté et de révolte contre toutes les tyrannies, satanisme matérialiste, néo-paganisme hellénisant. Il y joindra aussi — mais l'exemple, venant en même temps que *Postuma*, ne pourra agir que sur des œuvres véristes plus tardives — le modèle de la « poésie barbare » que certains véristes essaieront d'imiter également.

1. *Satana*, éd. citée, p. 47.

2. Dans la *Voce del Popolo* de Bologne, juin-juillet 1873.

3. Dans *La mente di A. Manzoni*, Milano, Perelli, 1873. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 112-113.

4. Dans l'article *Alessandro Manzoni*, publié par le *Pungolo* de Milan le 29 mai 1873.

5. Voir à ce propos un épisode caractéristique dans notre *Vérisme narratif*, pp. 105-106.

6. Dans le discours prononcé à Lecco à l'occasion de l'inauguration d'un monument à Manzoni, le 11 octobre. Pour cette question des jugements de Carducci sur Manzoni, cf. aussi les pages *Alessandro Manzoni* dans le volume XII des *Opere*.

*
* *

Des symptômes nouveaux se font jour aussi en 1871 avec les poésies de Giulio Uberti publiées cette année-là. Uberti, qui devait se suicider par amour, à 70 ans, le 20 mars 1876, était un « républicain à la Brutus » suivant une notice nécrologique un peu emphatique de l'*Illustrazione Italiana*¹; « républicain depuis l'adolescence et jusqu'au tombeau », comme écrivait Camerini², il introduira dans la lyre italienne cette nouvelle corde sociale et politique. Ennemi de la poésie sentimentale et « désintéressée », il ne chante, dit justement ce dernier critique, « que quand le vent des révolutions se lève et agite les cordes de sa lyre ». Comme Mazzini l'en félicite³, il applique donc le principe de l'« art-mission » cher au fondateur de la *Jeune Italie*⁴. Par là il rentre dans ce que nous avons appelé⁵ le mouvement du vérisme à thèse, qui sera celui des Rebelles de 1878. D'autre part, Uberti est novateur en ce sens qu'il n'hésite pas à employer même une tournure incorrecte si elle doit rendre de façon adéquate sa pensée. « Il est l'ennemi des luxes et des pompes du langage, mais rarement, et par une certaine Scapigliatura plutôt que par mépris, il brise les toiles d'araignée des auteurs de dictionnaires et de grammaires. »⁶

Que chante Uberti dans ces *Poesie*⁷ ? La liberté (*Libertas*), les grands hommes d'action (Byron, Napoléon, Washington, Spartacus, Garibaldi, Mazzini), les martyrs chrétiens dont la constance assura le triomphe de la Croix (*I martiri*). Mais avec des images véhémentes, dignes des *Châtiments*, il montre le tsar Nicolas submergé par un fleuve de sang venu de Sébastopol (*Sogno di Nicolò*), il attaque Napoléon III en tant que despote, cause de Mentana et du drame de Queretaro (*Impero*), et l'Eglise romaine, la Rome papale réactionnaire, autrefois flambeau des peuples, maintenant instrument aux mains de la France, contre la liberté et l'Italie (*Chiesa*, 1870). Mais il a aussi peu de tendresse pour sa patrie (*Italia*, 1870) où il ne voit que « lâcheté, chaînes, misère et mort » (et la faute n'en est pas à ses seuls ennemis); il la dit « plus laide que toute chose

1. « *Conversazione* » de « *Veritas* », n° du 26 novembre 1876.

2. « *Cenni critici e biografici*, dans l'éd. des *Poesie edite ed inedite corrette dall'autore*, Milano, Civelli, 1871.

3. Lettre reproduite en tête des *Poesie*, éd. citée.

4. Cf. notre *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. II.

5. *Ibid.*, chap. IV de la 1^{re} partie.

6. CAMERINI, *Cenni* cités.

7. Ed. citée de 1871

laide » (*Momento d'ira*, 1865); contre elle, « le cœur fébrile — de noire bile — il lance le trait de Juvénal ». A la manière de Carducci, après Lissa et Custoza il maudit encore « cette Italie qui, plongée dans la fange, — n'interromprait pas ses grognements somnolents — sous un million de coups de fusils chargés d'aiguillons » (*Altro momento d'ira*, 1866).

De même que Betteloni est le fondateur de la poésie d'inspiration intime et modeste et de forme sans prétention, Uberti est, avec Carducci, l'instaurateur de la poésie sociale et politique.

*
**

Alessandro Arnaboldi (1827-1896) n'est évidemment pas un vériste au sens propre du terme. Ses *Versi*¹ paraissent en 1872. Le poète vivait la plupart du temps à Bosisio dans la Brianza, au pays de Parini, et l'exemple de l'auteur du *Giorno* exerça une influence indiscutable sur lui, l'orientant vers l'art social imprégné d'une certaine mélancolie. S'adressant à sa Muse, Arnaboldi lui dit² :

. . . Tu as fait avec assiduité l'éducation de mon cœur, — ô ma noble Muse; aussi je jugeai vile — toute chose qui n'exhalait pas un sentiment — noble et distingué.

Il chante donc l'amitié, la famille, la patrie. Mais il a le mérite de proclamer, un des premiers avant Stecchetti³, que la poésie doit s'adapter aux conditions sociales et historiques variables avec les époques; il aborde la question de l'art pour l'art: à côté d'une poésie qui serait fidèle à ce principe, Arnaboldi en conçoit et préfère une autre (et par là il est, comme Uberti, vériste à thèse) qui cherche son but en dehors et au-delà d'elle-même et veut interpréter une Idée.

Ainsi *Un mendicante* (1863) lui inspire des vers, d'abord émus puis indignés, d'humanitaire, mais aussi des vers descriptifs avec un minutieux réalisme. Voici par exemple ce qui se trouve dans la poche du mendiant :

Il posa devant moi un menu arsenal: — des crucifix, des chapelets, et plus d'une invitation sacrée — imprimée aux pieds de saints rubi-

1. Milano, Carrara, 1872. Du même auteur : *Nuovi versi*, Milano, Dumolard, 1888. Sur Arnaboldi, cf. CROCE, *Voci varie in poesia*; *Critica*, 1935, fasc. IV, pp. 241-248.

2. *Alla Musa*, 1868.

3. *Prologo* de la *Nova Polemica*; Arnaboldi, préface aux *Versi*.

conds, — de petits coquillages, de petits cailloux et du pain moisi, des guerriers aux traits hérissés de grandes moustaches, — des oignons en boîtes, et au milieu de cent — médailles de toute sorte, une médaille d'argent.

Le Banche popolari (1865) expose aussi la misère du peuple et rêve pour lui d'un avenir meilleur.

A l'instar de Zanella, Arnaboldi nous dit l'influence de la métallurgie sur les progrès de la civilisation (*Pietra, bronzo, ferro*, 1865) ou admire les conquêtes de la science (*Alla Natura, ode*, 1866). Cependant le progrès matériel a ses victimes :

L'humanité marche — vers des régions meilleures — et pourtant — elle se crée de nouvelles misères et elle n'a pas guéri — toutes celles dont elle a hérité...

La pièce *Una filandaja*, qui fut quelque temps populaire, dit la mort d'une jeune fille tuée à quinze ans par un travail de quatorze heures par jour dans l'atmosphère malsaine d'une filature de soie. La conclusion est émouvante :

Combien, dans le monde, — de larmes ignorées, chaque jour ! Quel contraste — entre la splendeur souveraine de nos cieux — et le sort de bien des gens ! etc...

Par cette pièce et par certains passages de quelques autres Arnaboldi correspond dans le domaine de la poésie à ce que furent dans celui de la prose narrative Carcano, Ranieri et Mastriani.

Parfois il se contente de faire du réalisme familial à la manière de Betteloni (*Pensieri d'autunno*) :

Négligé au milieu de ces diverses pensées — mon fidèle cigare s'est éteint, — et c'est en vain que de mes lèvres ou de mes doigts — je m'efforce de le ranimer...

Pourtant il ne semble pas goûter beaucoup cette « manière » puisque dans la préface citée il parle précisément de ceux qui, pour parer à une crise de la poésie lyrique, pour la rendre plus accessible à la foule, ont tenté de la rapprocher de la prose ; « mais ils virent se dissiper ce parfum de rareté qui doit entourer la poésie comme le parfum de l'ambrosie entourait les dieux. » Dans la même préface il dit aussi qu'on ne peut sans contradiction faire de propos délibéré de la poésie ingénue.

Ce qu'il faut donc retenir chez Arnaboldi, c'est plutôt le poète de la *Filandaja* ou du *Mendicante*. Après la « poésie civile » et « intime », voilà un nouveau champ d'activité offert aux novateurs avec cette poésie humanitaire. Ce nouveau thème sera un des plus abondamment et violemment exploités par les véristes de la belle époque.



Bernardino Zendrini (1839-1879), introducteur et « traducteur appliqué de Heine »¹ et ardent polémiste à ce propos² fut aussi un discret précurseur du vérisme poétique. Son œuvre est réunie dans le volume *Poesie*³, publié en 1882.

Nous avons vu, en étudiant la Scapigliatura, la *Lezione d'anatomia* de Boito, datant de 1865. Zendrini de son côté compose *Amor materno*, avec, comme sous-titre, *Una lezione d'anatomia*. Cette pièce porte les dates 1860-1865, mais il y a lieu de penser qu'elle fut composée en réponse à celle de Boito. Elle est en effet antimatérialiste et antiscientifique, idéaliste en un mot :

Le professeur — ce matin à onze heures — nous explique le cœur...

Qu'il nous montre dans quel coin — ou dans quelle fibre — la haine s'enracine — et l'amour oscille ! — Où nichent — joies et tristesses, — où [sont] les innombrables — délicatesses ? — Où folâtrent — les illusions ? — Où s'embourbent — les passions coupables ? — Où surprendre — les chères angoisses, — les aimables erreurs — des dix-huit ans ?

Et ce refrain revient à la fin de chacune des six strophes :

Ah, professeur, — vous faites erreur, — non, ce muscle-là — ce n'est pas le cœur !

La plupart de ces poèmes ne nous apportent pas de grandes nouveautés. La forme imite souvent la ritournelle de la *ballata* romantique (*Una specie di regina* ; *La mia Greca* ; *La Morale di mio nonno* ; *Non mi lasciar*). La poésie de circonstance n'est pas absente (*Poeta soldato e naufrago*, sur la mort de Nievo ; *Shakespeare*, pour le centenaire de 1864 ; *Dante*, pour celui de 1865 ; *Lissa*.) De même, une pièce prosaïque, inharmonieuse (*Una morta*) dit la mort d'une jeune

1. CARDUCCI. *Dieci anni addietro*.

2. Cf. Son étude de « *Enrico Heine e i suoi interpreti* », dans la *Nuova Antologia*, décembre 1874 et janvier-février 1875, et les pages déjà citées de Carducci : *Critica ed arte*, § XII.

3. Milano, Ottino.

filles tuées par le surmenage dû à ses études pour devenir institutrice. C'est de l'Arnaboldi pur et simple, ou du Betteloni. Comme l'auteur de *In primavera*, Zendrini fait appel à la sincérité artistique. Ainsi *La morale di mio nonno*, dont le refrain est : *non mentir !* renferme ces vers qui semblent pris à Betteloni :

Comme je dis ce que je pense — j'écris ce que je sens... Je laisse mon cœur dans mes écrits — se montrer; — mon art n'est pas l'art — de mentir.

Car sa muse lui dit :

Aie soin d'appeler — les choses par leur nom; — ne mens pas !

Mais Zendrini oscille entre l'idéalisme et le désir de sincérité moderne. Après *Ripassando il Reno*, où il évoque des souvenirs de voyage au pays de la Lorelei, se trouve une longue note, datée de 1871. Le paysage immortalisé par la romance fameuse a été modifié : un tunnel a percé le rocher légendaire... Tandis que le poète rêve,

...voici que passe la locomotive, et elle me siffle. Et ce fut un long sifflement très perçant, qui déchira mon tympan. J'y ai vu le coup de sifflet collectif de toute l'espèce humaine, le coup de sifflet de toute la civilisation moderne hostile à toute poésie qui n'est pas de la prose. Par ces signes de désapprobation, elle tente, la civilisation, en mère compatissante qu'elle est pour nous tous, elle tente, dis-je, de nous tirer brutalement de nos rêves en nous rappelant à l'utile et au vrai, et de nous guérir du mal des vers; mais, hélas, quand le mal a pénétré jusqu'aux os il n'y a plus de remède, et l'oreille s'accoutume même aux coups de sifflet.

N'insistons pas sur l'influence visible du *Satana* carduccien, et retenons seulement la pointe contre « la poésie qui est de la prose ». Zendrini est, au fond, un classique. Dans une autre pièce importante, *Lo Stivale e la Forma*, long dialogue entre un poète et un critique, celui-ci se déclare partisan de la forme originale sans aller toutefois jusqu'à l'étrangeté. Et ici l'auteur lance une pointe assez directe contre les novateurs Bohèmes :

Je sais que pour certains jeunes Italiens — celui qui ne se lance pas dans la nouveauté est aujourd'hui un pédant, — mais moi, je me méfie du nouveau et je ne m'écarte pas — de nos bons vieux [auteurs] : je m'en tiens à Dante — et à l'Arioste.

La longue note de trente pages qui suit concerne l'étude des littératures du nord et des chants populaires dialectaux : cette étude le convainc chaque jour davantage de la nécessité de rafraîchir le langage « conventionnel et artificiel » des « poètes cultivés » en le rapprochant le plus possible de la langue parlée. C'est ici que Zendrini se montre relativement hardi :

La parole en elle-même est un air démonétisé, un flacon de verre fragile qui vaut d'autant plus qu'elle coûte moins puisque, plus le verre est mince, mieux il laisse transparaître aux yeux de tous son contenu, que ce soit de l'eau de pluie ou un élixir.

Il faut donc appeler les choses par leur nom et ne pas faire comme certains traducteurs de Shakespeare, sur lesquels il s'attarde longuement, qui s'appliquent pudiquement à atténuer ses crudités : « Ce serait une ridicule monstruosité si les diables de Dante parlaient comme ses anges. La forme soignée et la forme convenable (adéquate) sont choses différentes. » On peut acquérir la première en étudiant les classiques, mais la seconde est plus difficile à apprendre.

Voilà dans quelle modeste mesure Zendrini est un précurseur. Il y a à la fin de cette importante note un passage qui dit bien jusqu'où l'auteur veut aller, et mieux encore le point où il s'arrête :

[Si la nature doit être le modèle suprême], ayons soin d'éviter un malentendu : il [le poète] ne doit pas copier et reproduire la nature telle qu'elle est, et encore moins la montrer pire, comme certains réalistes modernes ; il a le droit de la transfigurer, non pas celui de la défigurer.

Zendrini, par ces derniers mots, semble retirer d'une main ce qu'il avait accordé de l'autre. Cette note est certainement postérieure à l'affaire Stecchetti : Zendrini a pu constater l'excès auquel mène facilement le conseil de sa Muse : *dir pane al pane e vino al vino*. Et il retombe dans sa position franchement idéaliste.

*
* *

En tout cas la tentative de Betteloni et certaines déclarations de Zendrini inquiètent les puristes. Dès 1875 un cri d'alarme est lancé

par Puccianti contre le réalisme en poésie ¹. L'auteur de cet article a le mérite de voir venir le danger, avant les excès proprement dits.

Après avoir avoué que l'on a abusé des poétiques et du « Beau idéal » qui ont provoqué naturellement la réaction réaliste, Puccianti écrit :

Ce mot — ou du moins la pensée qu'il exprime — a eu de nos jours une grande fortune en France, spécialement auprès des plus notables auteurs dramatiques qui honorent ce grand pays, et on voudrait la faire triompher en Italie non seulement dans la poésie... mais dans beaucoup d'autres choses qui sont d'une application encore plus immédiate et plus continue à la vie aussi bien privée que publique [allusion sans doute à la politique].

Or, l'art ne peut être reproduction pure et simple de la réalité : le réalisme ainsi entendu serait la mort de l'art en général et de la poésie en particulier, ni plus ni moins que l'idéalisme rhétorique que nous venons de décrire. La poésie n'est pas image du réel en soi, mais du réel devenu idée et vivant de la vie intime de l'esprit. L'art est le fils — et non pas la copie — de la nature.

Puccianti croit pouvoir distinguer deux catégories de réalistes : ceux qui font du réalisme une simple question de style et qui (esprits uniquement analytiques, donc incomplets) décrivent toujours, et ceux qui y voient un prétexte à se mettre au-dessus de la morale : ces derniers choisissent aussi, et sont par conséquent des idéalistes à rebours !

Et cet article vraiment prophétique (où aucun nom, ni italien ni français n'était d'ailleurs cité) se terminait ainsi :

Réaliste le poète ! Comment donc pourrait-il faire pour donner une idée complète de la vie humaine en négligeant les idéaux éternels qui la régissent ? Réaliste le poète ? Mais puisqu'il part du réel pour me transporter plus haut, puisqu'il a pour matière immédiate l'idée ! Puisque son vrai monde est le monde incommensurable de l'esprit ! Qui donc peut assigner des bornes à l'art qui n'a pas de limites ? Qui peut dire : arrête-toi ! à la pensée humaine qui aspire à l'infini ?

Puccianti s'inspire, on le voit, du discours déjà cité de Carducci : *Del rinnovamento della letteratura italiana*.

1. « *Il realismo nella poesia* », dans la *Nuova Antologia*, août 1875.

*
**

Malgré ces avertissements, le réalisme gagne peu à peu la poésie comme il a déjà gagné la prose narrative avec la *Nedda*¹ verghienne. Le vérisme timide de Betteloni a quelques disciples.

En cette même année 1875 paraissait le recueil *Erbusce*² de G.-L. Patuzzi. Imitations nombreuses et adaptations plus ou moins libres de Goethe, Schiller, Longfellow, Politien, Lamartine, Horace et autres anciens et modernes; aucune originalité dans ces vers d'amour ou dans ceux (*Nella*) où le poète s'attendrit sur le sort des petits oiseaux pris au piège et devenus brochettes... Tout cela est bien inoffensif.

De même, malgré quelques hardiesses, sont peu notables les deux recueils de Milelli: *In Giovinezza*³ et *Hiemalia*⁴. Nous aurons à revenir sur cet auteur quand son orientation sera mieux marquée.

Puis voici, pour saluer la nouvelle année 1876, le poème *Scuola moderna* de Ghislanzoni⁵ paru dans la *Rivista minima* du 2 janvier, et qui vaut la peine qu'on s'y arrête un instant.

Nous avons là la satire et la parodie des « nouveautés » bohèmes, des bizarreries d'expression dont Praga, Tarchetti et Boito ont fourni de si abondants et curieux exemples. Ghislanzoni, dont nous savons qu'il fut, dans une certaine mesure, vérisme par ses romans, n'était donc pas franchement hostile au vérisme. Dans la préface (*Interdetto*) de son *Libro proibito*⁶ il reconnaît que son ouvrage est immoral « de cette immoralité préadamitique (*sic*) qui appelle les choses par leur nom et ignore les périphrases appétissantes ». Ce qu'il condamnera, ce sera la recherche de l'originalité à tout prix, soit par l'immoralité soit par la bizarrerie d'expression. Il dit à son lecteur: « Tu te vantes d'être progressiste parce que tu dédaignes l'art sincère de nos bons aïeux et que tu t'extasies sur chaque extravagance engendrée par l'anémie ou le priapisme des impuissants ».

Pour le moment, en 1876, il s'agit presque exclusivement du vérisme verbal. Et voici comment Ghislanzoni le paraphrase en le parodiant :

1. Milano, Brigola, 1874.

2. Verona, Civelli, 1875.

3. Italia, 1873.

4. Milano, 1876.

5. Sur cet auteur, cf. *Vérisme narratif*, pp. 155-157.

6. Milano, Tipogr. editrice lombarda.

Au diable l'esthétique, — la logique, le bon sens, — et le fade idéal.
Puisque l'art poétique — est délivré de ses vieux liens — je me conduirai
à ma guise ! — Et j'espère cette fois — avec les hommes illustres du
siècle — monter moi aussi jusqu'aux astres.

Je chante l'hiver... etc.

Au pied du Resegone — vois comme le lac fume — immobile, sans
écume ! — Vu de mon balcon — le cratère glacé — semble le plat d'un
barbier — à qui le savon a manqué.

Des nuages entrecoupés — le soleil, par intervalles, — en bonnet de
nuit — montre sa face effarée — en bâillant d'ennui... — Et pendant
ce temps la neige fondue — tombe goutte à goutte du toit — pareil au
petit nez d'un jeune écolier — qui a perdu son mouchoir.

Au bord du fossé, — sur la nature morte — piaille le rouge-gorge —
avec un air de croque-mort — qui, sur la tombe d'une vierge — lirait
en ricanant un roman de Droz — ou s'époumonnerait à triller sur son
fifre — un thème de Berlioz.

Si je descends dans le petit jardin — que le soleil raille en le regardant
de travers, — les plates-bandes transies — me demandent un manteau...
— Les arbres encapuchonnés — comme des convalescents — grincent,
tels des damnés : — « Dieu ! quelle rage de dents » !

Là-bas sur le rivage opposé — puissante, haletante, — une locomotive
— soufflante entre les sommets — comme un sombre éléphant — qui
soufflerait la fumée d'un superbe havane. — Et derrière elle défilent —
dix wagons, pareils à des abbés — qui vont au Jubilé — en grommelant
le laus Deo !

Sur le dernier wagon — monte gaie et modeste — ô ma chanson
nouvelle ! — Et dans la synagogue littéraire — si jamais, par hasard,
tu apprends — que de nos jours ont du succès — des chants pareils —
recommande à ceux qui étudient la poésie — d'aller s'instruire à l'asile
d'aliénés !

Cette pièce, qui tournait en dérision avec esprit les nouveautés des
poètes « originaux » en montrant d'une part à quels excès pouvait
parvenir cette recherche de l'inédit, et d'autre part la facilité rela-
tive de pareilles innovations ¹, ne passa pas inaperçue. Ferdinando
Fontana y répondit par un poème sous le même titre ² où il deman-
dait à Ghislanzoni à qui il faisait allusion. Ce ne pouvait être ni à
Praga, ni à Boito, ni à Carducci. Il ne peut, dit Fontana, avoir songé
qu'aux imitateurs sans talent, mais cette pièce a le tort de fournir
des armes aux adversaires, de décourager les jeunes gens de mérite
et de bonne volonté que tentent les voies nouvelles :

1. Ghislanzoni dut — devant les protestations de ses amis — publier dans
la *Rivista Minima* (20 février 1876) une note où il déclarait : « En faisant la ca-
ricature d'une manière de poésie, je n'eus d'autre but que de signaler un dan-
ger à ceux qui, des talents originaux et puissants, ne savent imiter que les extra-
vagances et les défauts ».

2. Il figure dans les *Poesie e novelle in versi*; Milano, Galli e Omodei, 1877.

Pense qu'aux quelques jeunes — qui voient la difficulté du but, — le rare bienfait d'un applaudissement — réjouit leurs tristes jours — et que la pire douleur — qui puisse affliger les vaillants — est de se sentir placés — parmi la foule des lâches.

*
**

Le volume de Fontana *Poesie e novelle in versi* publié en 1877 est un témoignage de ce désir de nouveauté courageuse, à la suite et sur les traces de la Bohème de Praga.

Fontana est une des figures les plus intéressantes parmi celles des novateurs. Né à Milan en 1850, il eut une enfance malheureuse d'orphelin chef de famille; il dut faire toutes sortes de métiers pénibles — de magasinier à domestique sur un bateau, — voyagea en Afrique et en Amérique. Tour à tour correcteur d'imprimerie et professeur de français, journaliste ¹ et auteur de livrets d'opéra, trahi dans ses affections les plus chères, il eut une existence de vrai Bohème qui peut expliquer l'amertume et parfois la virulence de ses vers. Sa première œuvre publiée avec le plus grand succès fut *Il Rebecchino* (*Le demolizioni*), poème ému composé en octobre 1875 et publié dans le *Pungolo*, à l'occasion de la démolition, en une nuit, de tout un quartier de Milan situé devant le Dôme, en vue de la prochaine réception de Guillaume I^{er} d'Allemagne. Mais bientôt le ton de son inspiration change, et Fontana prend modèle de plus en plus à la fois sur les romantiques français et allemands et sur les novateurs bohèmes.

Fontana appartient, à n'en pas douter, à l'école de Praga et de Tarchetti ². Comme eux il dit les contradictions qui agitent l'âme du poète (*Prefazione ai miei versi*): Etre poète, c'est « chanter entre un verre et une danse le cloître et l'abstinence..., proclamer Dieu et le nier..., accepter la misère et l'or, le trône et l'hôpital... » Comme Praga dont il salue la mort avec émotion (*In morte di E. Praga*) et à qui il avait dédié sa pièce *La forma e l'idea*, il conçoit la difficulté de mettre d'accord l'inspiration et la forme. La question, on l'a vu, avait préoccupé aussi Zendrini.

Hélas, parfois dans mon crâne — qui s'efforce en vain, — avec désespoir un terrible — doute a jailli. — Je pensai qu'il existe peut-être — des idées si charmantes et si secrètes — que les esprits humains en vain — s'efforcent de les graver.

Peut-être parmi les hommes passa — le plus grand des poètes — dans la foule des muets — et des illettrés — Et peut-être son silence — fut-il une épopée méconnue — où l'Idée évita — le martyre de la Forme !

1. *Pungolo, Illustrazione Italiana, Corriere della Sera, Farfalla*, etc.

2. Cf. CROCE: *Aggunte alla L. N. I. Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli »*.

Fontana aussi chante l'ennui (*Noja letteraria*), la mort de l'idéal, de la foi, de l'amour; lui aussi (*Per una suicida*) paraphrase les vers de Praga et se dit un « fils aride de pères ennuyés ». Il va jusqu'à prédire la mort de l'art (*Ars, alma mater*). Il s'attendrit avec une sincérité et une simplicité émouvantes sur un asile d'aliénés, autrefois couvent paisible (*La Senaria*). De temps en temps l'idéalisme qui semble bien avoir été le fond de sa nature l'emporte (*In alto*); alors il dit adieu aux passions humaines et, dans une espèce d'*Excelsior*, il veut monter

Pour vivre dans le délire — de hauteurs incommensurables; — là est un éternel attrait, — là les astres brûlant dans l'espace — semblent — une poignée de poussière — que roule un souffle inconnu.

Lui aussi fréquente les *osterie* populaires, mais il déclare que cela ne nuit pas à son inspiration; par contraste elle n'en est que plus élevée, de même que l'aigle monte très haut après s'être enfermé dans une grotte obscure (*Flectar, non frangar*) :

Tu veux savoir pourquoi ma vie — se passe avec des gens vulgaires — et comment je puis concevoir une ode à l'auberge — au milieu de grossiers parfums...

Mais, outre ces thèmes simplement bohèmes, il y a un discret réalisme descriptif dans certains poèmes consacrés à Naples ou à Cagliari (*Città italiane*). Il y a une rupture bien nette avec le Moyen Age qui a trop longtemps inspiré les poètes romantiques et dont on a vu que les Bohèmes eux-mêmes firent un si large usage. S'adressant à Giacosa, un des médiévistes littéraires les plus distingués, (*Evo medio*) il fait, lui aussi, une évocation imagée de l'âge d'or des chevaliers et des moines; mais en pensant aux massacres, aux substitutions, au Saint-Office et aux bûchers, il préfère les temps modernes :

Je bénis les victoires — en l'honneur des vérités éternelles — ... Dans la science et le commerce — je trouve encore la poésie.

Le côté religieux du Moyen Age ne pouvait toucher ce matérialiste qui proclame que rien ne meurt, que tout se transforme (*Il dà dei morti*) et s'écrit :

Croyez à la Matière — pour croire à l'Eternel. — Le Bien et le Mal subsistent, — Voilà le Ciel et l'Enfer ! — Religion très pure — est la Science, lumière — qui amène les hommes — à s'aimer et à penser.

Un autre trait notable chez Fontana est l'esprit pacifiste (*In corpo di guardia*) qui se manifeste d'une façon curieuse dans le poème *Il Santo Natale*. Le poète se dit indigné de tous ces préparatifs de ripailles, qu'il décrit avec beaucoup de couleur :

En bas il y a un délire, une orgie — de sang et de viande, — des chairs débitées et des muscles — ornés de feuillage, — des bêtes égorgées et des entrailles — encore palpitantes, — et de rouges mains fumantes — et des lames d'acier dégouttantes...

Devant ce spectacle, le poète s'exalte : il voit d'autres massacres que ceux dont la gourmandise est le mobile ; il confond les luttes humaines et les nécessaires hécatombes des bouchers ! Et il s'écrie :

[Dites à vos enfants] qu'un jour viendra où les hommes — seront vraiment frères — sans les orgies et les massacres — de ces saturnales !

Fontana approuve aussi les hardiesses du vérisme narratif de Tronconi sur lequel un procès retentissant ¹ avait attiré l'attention. Lui aussi stigmatise l'hypocrisie de la vertu, les indignations de ceux qui font le mal et poussent les hauts cris quand on a le courage de le peindre. Ces gens-là disent :

C'est seulement dans la vie pratique — que vous devez être véristes ! Le mal — fait avec un visage hypocrite — devient plus idéal ².

Cette hypocrisie est encore censurée dans le poème *A Taide* daté d'octobre 1875, et qui nous offre un nouvel écho de la préface de l'Eva verghienne et de celle de *Mademoiselle de Maupin* :

Les femmes « honnêtes » montrent — au théâtre leur sein nu — mais elles déclareront obscène — ce pauvre chant !

Et il célèbre la grande courtisane qui « aux riches et aux pauvres — montre un égal visage — et accueille en un instant — toutes les philosophies ! »

1. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 193-195.

2. *Letteratura disonestà*, a C. Tronconi, daté du 16 mars 1876.

D'autre part, Fontana est un véritable précurseur des macabres imaginations steccchettiennes dans la pièce *Meriggio*¹. Après une journée de tristesse due à l'abandon et à la trahison de sa maîtresse, il la maudit :

O poèmes, ô poussière, ô vers (vermi) — exhalant des parfums célestes ! — Mon sang s'agite encore en tumulte si je pense à vous ! — Mais un désir plus intense brûle mes veines ! — C'est de vous voir dans un cercueil — descendre sous terre et y redevenir vers et poussière !

Malgré sa bonté, il voudrait tuer l'infidèle :

...Je voudrais — la voir agoniser dans mes bras, — regarder dans ses yeux voilés — par la mort, et de mes ongles dégouttants — de son sang, — je voudrais creuser moi-même — sa fosse, et l'ensevelir...

Comme on le voit, nous avons ici, par rapport au macabre bohème, un progrès sensible... si l'on peut dire.

Enfin, Fontana est un des premiers à mettre en vers le socialisme (*Socialismo*). S'inspirant de vers d'Arnaboldi (*Sulla montagna*) qui saluaient la marche triomphale de l'Humanité vers un idéal chaque jour plus vaste, et s'adressant à Enrico Bignami, théoricien du socialisme et du vérisme, Fontana évoque sur un ton épique et apocalyptique la Révolution et ses violences sacrées. Lui aussi montre la marche de l'Humanité, fleuve immense que nul ne saurait endiguer : « En avant ! en avant ! A la mer, ô fleuve mystique ! à l'embouchure ! à l'embouchure ! » Malgré trois obstacles redoutables : les moralités hypocrites, les armées et la faim, le Peuple vaincra ; on devrait donc lui rendre justice sans attendre ses légitimes rébellions :

Sur notre drapeau — nous n'écrivons pas : Révolte, nous écrivons Justice !

Pour le moment, le poète reprend son refrain d'appel :

*En avant : en avant ! à la mer ! à la mer ! — A l'embouchure ! à l'embouchure ! A l'oubli des erreurs ! — Donne-moi la main, Enrico, je suis socialiste moi aussi !*²

1. Cette pièce n'est pas exactement datée (février 187..).

2. Ce poème fut publié à part: Milano, Guglielmini, 1876; puis: Milano, Ferri, 1879, opuscule n° 16 de la collection *Propaganda socialista*.

Un an après, Fontana ira plus loin avec son *Chant de la Haine*. Avant lui, en 1876, Salmini, que nous retrouverons encore, avait, dans *I figli del secolo* ¹, « esquisses en vers », poème polymètre qui nous fait visiter les mansardes et le demi-monde, dit toutes les misères, les horreurs du siècle : « chutes dues à la misère, courtisanes qui meurent en vomissant du sang et du champagne et dont l'amant va à l'hôpital voir avec jouissance l'autopsie ; horreurs horribles et folies qui en résultent. » ²

*
**

En 1877 nous voyons un peintre, Telemaco Signorini, dans un sonnet de ses 99 *Discussioni artistiche* ³, analyser le réalisme avec sympathie :

Seul immoral en art est le mensonge. — Elle ment, peinte sous un aspect provocant, — Béatrice qui n'a pas honte — de montrer nus ses bras et sa poitrine.

...Elle ment, la chaste enfant de douze ans, — si l'art nous la présente avec l'hystérie — d'un âge qui connaît l'amour et les déceptions.

Ils mentent, ce romantisme immoral — et cette nouvelle Arcadie, et les imbéciles — qui calomnient le Vrai dans le réalisme.

De même Signorini dit, dans *Passato e Avvenire*, le rôle de l'art futur : observation et vérité. ⁴

*
**

En 1877 encore paraît le *Lucifero* ⁵ de Mario Rapisardi, poème en 20.000 hendécasyllabes *sciolti*, monument le plus important sans aucun doute du satanisme matérialiste que nous avons vu introduit dans la poésie italienne par Carducci. Rapisardi, disciple des philosophes positivistes comme Ardigò et Trezza, avait déjà publié en 1868 la *Palingenesi* ⁶ qui s'inspire d'un esprit réformiste plutôt qu'antireligieux. *Lucifero*, comme *Satana*, renverse les rôles traditionnels : Dieu devient le mal, Lucifer l'esprit de rébellion légitime en faveur du progrès dont nous voyons défilé dans ces vers les

1. Torino, Casanova, 1876.

2. CROCE: *Aggiunte...* citées. Sur ce poème, voir aussi *Rivista minima*, numéro du 20 août 1876.

3. Firenze, Arte della Stampa, 1877.

4. Sur ce volume (99 *discussioni*...) cf. STIAVELLI: *Un poeta verista*; dans la *Gazzetta Letteraria*, n° 16 de 1880.

5. Milano, Brigola; 2° éd. avec *Epistola a Maffei*; *ibid*, 1877.

6. Firenze, Le Monnier.

découvertes et inventions principales. La bataille entre les deux souverains développe ses multiples épisodes avec des intermèdes imprévus : mariage et voyage de noces de Lucifer, guerre franco-prussienne et siège de Paris, affaires d'Italie et prise de Rome, etc. Dieu est finalement battu et tué. Le triomphateur réunit alors sa cour pour lui dicter la loi nouvelle et lui prédire les destinées futures de l'humanité. C'est en somme, comme le remarque Marradi ¹, « une longue paraphrase épique, ou mieux une grande amplification rhétorique de *Satana* ».

Le sujet est déjà dans le tour d'esprit « rebelle », mais *Lucifero* est vériste aussi par certains traits inconvenants que Croce ² relève : saint Louis de Gonzague amant de sainte Thérèse (chap. xv), sainte Madeleine tentant de séduire Lucifer, sainte Catherine de Sienne convertie par le Rebelle aux douceurs de l'amour profane (chap. xiii), sainte Cécile dans les bras de Lucifer (chap. xv), etc.

Dans ce *Lucifero*, « fils préféré de sa pensée » ³ et dont Croce ⁴ affirme la « nullité poétique », le poète veut montrer, dit-il, comment il est parvenu à « chasser de son cœur — l'aveugle Foi, magicienne inexorable, — qui nous prive de la terre et nous arrache à nous-mêmes », et comment il parvint à acquérir « cette difficile foi [qui consiste] à ne croire à rien ».

Rapisardi, en passant, critique ⁵ les diverses tendances de l'esprit italien : l'ironie dissolvante, « seule vertu des lâches », cette « progéniture imberbe et pourrie de gens à cheveux blancs à qui l'Ennui, dès le matin, chante sa berceuse ». Par là sont condamnés les heiniens et les disciples des Scapigliati. Rapisardi proclame le besoin pour l'Italie d' « hommes vaillants, au cœur desquels coule, depuis leur intelligence, comme un souffle vital, le souffle du Vrai ». Par là il est un des vrais pères spirituels des « Rebelles » de cette époque, comme il l'est par les professions de foi matérialistes répandues dans l'Épître à Maffei et dans le corps du poème. D'ailleurs, comme on ⁶ le fera remarquer bien vite, le Satan de Rapisardi, une fois vainqueur, deviendra lui aussi absolutiste et cruel, rêvera de nouveaux mystères et créera de nouvelles croyances : à l'ancien dogmatisme s'en substitue un nouveau qui pour être satanique n'en

1. *La poesia italiana contemporanea*. Dans les *Prose*; Firenze, Carpignani e Zipoli, 1923.

2. *L. N. I.* vol. II, p. 184.

3. *Epistola a Maffei*, en tête de la 2^e édition.

4. *Op. cit.*, p. 183.

5. *Epistola* citée.

6. CARLO GEMELLI, dans les *Pagine Sparse* du 15 août 1877.

est pas moins réel. Mais les Rebelles ne s'arrêtaient pas à ces difficultés...

*
* *

Quoique sa valeur d'art soit modeste, un autre recueil assez notable avant les grands jours stecchettiens est constitué par *Febbri*¹ d'Ettore Barili.

Le caractère de ce volume est nettement indiqué dès la dédicace : « Le masque ne fait pas mon affaire, — dans l'art pas plus que dans la vie. » Et dès la pièce intitulée *Preludio* : « Je mets en vers mes péchés... je souffre, je combats et je dis la vérité... »

Barili s'attaque lui aussi, comme Fontana, à l'hypocrisie (*Alla Musa, Ipocrisie, Pioggia*) et il défend l'école nouvelle : « Crois-moi, poète, cette fureur pudique — qui maudit l'école du Vrai — est un artifice loyalesque » (*Ipocrisie*). En fermant son livre il pourra demander à ses critiques de le condamner s'ils veulent, mais de croire à sa sincérité ; « Que je ne vous entende pas aller murmurant — que ce sont là des pensées artificielles, menteuses, — recueillies à cause de la mode aujourd'hui en honneur... »

Le fait est que tantôt il rêve de ménestrels et de châteaux au bord de la mer (*Medio Evo*), tantôt il évoque des souvenirs d'enfance ou des paysages familiers (*Avola, Le mie campagne, Nido di rondini*), tantôt au contraire il égrène avec complaisance des souvenirs d'amour et se vante d'avoir même « franchi le seuil d'une couche récente », ou rappelle les baisers vendus, dont les baisers maternels effaçaient la trace (*Non ebbi il cor macchiato*), préludant ainsi aux confidences érotiques de Stecchetti et des stecchettiens. Ailleurs — dans la partie du recueil qui s'intitule belliqueusement « Batailles du cœur et de la pensée » — il chante l'Amour, dieu égalitaire : « C'est un Dieu communard que l'Amour, qui supprime toute distance d'intelligence ou de valeur... — Le jour où vous aurez gagné votre bataille, — ô démagogues, faites-lui une place d'honneur ! ». Et aux vieux puritains il dit : « C'est seulement quand votre grande lassitude vous a vaincus — que vous avez voué à la vertu votre carcasse infirme ! »

L'épicurisme de Barili est volontiers égoïste : ce n'est pas lui qui appellera aux armes la « sainte canaille » :

Jouissons de l'heure fugitive — dans les caresses suprêmes — de l'amour qui nous consume : — que nous importent les gémissements

1. Perugia, Bartelli, 1877.

d'autrui ? — Jouissons, jouissons, jeune fille : — au delà de la tombe, c'est le néant.

Notons aussi, au point de vue descriptif, une tentative de réalisme dans *Al mercato*, tableau en hendécasyllabes rimés, où se place une des rares allusions aux « batailles de la liberté » comme dira Stecchetti. Au milieu de la cohue du champ de foire, les riches « humement peut-être dans l'air, avec l'espérance au cœur — au milieu d'un tantinet de Commune l'odeur du pétrole. »

En somme, les thèmes principaux du vérisme sont maintenant connus : avec un peu plus d'art et de hardiesse nous aurons les œuvres marquantes : Stecchetti peut désormais venir.

*
* *

Du côté des traditionalistes deux volumes importants avaient paru en ces deux années de veillée d'armes : *Valsolda* en 1876¹ et les *Odi barbare*² presque en même temps que *Postuma*.

Les *Odi barbare* étaient — dans leur première série de 1877 — la réalisation de longues méditations érudites de Carducci, d'études assidues sur les mètres classiques. En juillet 1874 il écrivait à Chiarini :

J'essaie les mètres antiques, grecs et latins. Ce sont choses qui paraissent bien laides, mais je le fais exprès, pour ceux du *Fanfulla* et pour les critiques à la manière de Guerzoni... Toute la littérature d'aujourd'hui est abjecte. Toute la société d'aujourd'hui ne mérite pas qu'on s'occupe d'elle. Retournons donc à l'art pur, au grec et au latin. Quels nains ridicules que ces réalistes italiens !³.

Ce qu'était au point de vue métrique cette poésie « barbare », M. Alfred Jeanroy l'a analysé avec toute la précision désirable dans son beau volume consacré à Carducci. Les véristes italiens, à part l'âme archiloquien, pratiqueront peu cette poésie savante qui s'adaptait mal à leur culture le plus souvent médiocre et à leur principe de poésie spontanée. D'ailleurs le passage cité de la lettre de Carducci à Chiarini dit assez comment cette tentative était faite,

1. Milano, Brigola, 1876.

2. Bologna, Zanichelli, 1877 (juillet).

3. Cité par CHIARINI: *Memorie della vita di G. Carducci*, Firenze, Barbera, 1903, p. 191.

dans l'intention de l'auteur des *Odi barbare*, en réaction précisément contre cette *faciloneria* que Carducci abhorrera au-dessus de tout. Nous n'avons donc pas à y insister pour l'instant.

*
* *

La préface de *Valsolda* fait écho elle aussi aux querelles artistiques du moment. Le poète reconnaît que le style de ses vers est « tantôt humble et vulgaire, tantôt artificieux et élevé ». Cela tient, dit-il, aux contrastes existant de même dans la nature qui l'a inspiré, mais « un tel hybridisme, en particulier pour le style et la langue, est proscrit en Italie par les écoles littéraires les plus opposées entre elles » : l'une conservatrice, fidèle au style noble et poétique, l'autre novatrice, qui veut démocratiser la langue et le style ».

Dans ces vers Fogazzaro semble avoir cultivé en effet les deux genres sans toutefois — sa distinction et sa délicatesse naturelles y étaient trop opposées — aller jusqu'au bout de la démocratisation en question. C'est plutôt dans l'autre sens qu'il va, avec ces simples et sentimentales histoires, ces extases mystiques sur le lac (*Silenzio*), ces recherches angoissées et vaines de l'idéal (*Fascino*), ces légendes (*La leggenda dell' oro*) et ces clairs de lune nombreux. D'ailleurs **une pièce, la dernière** : *Novissima verba*, annonce l'entrée en lice du Poète comme champion de l'idéal, de la vraie poésie :

Là où l'on combat, une place — m'est réservée. — Pour toutes les fois altières — qui affranchissent le mieux de la fange impérieuse, — pour toutes les fortes amours, pour toutes les indignations — qu'elles enflamment, soldat, en avant !

La voix de Fogazzaro devait être bien vite étouffée par le sonore débordement de la « fange impérieuse. »

CHAPITRE III

« POSTUMA » ET LES POLÉMIQUES STECCHETTIENNES

L'œuvre qui, telle une bombe littéraire, éclata, inattendue, en 1877 et dont les échos retentirent pendant de longues années, fut le volume *Postuma*, d'Olindo Guerrini.

Guerrini, né le 4 octobre 1845 à Forlì, avait fait des études de droit avant de se consacrer à l'érudition et à la littérature. Dans une intéressante étude autobiographique ¹ il raconte comment fut conçu son premier article, publié le 6 juin 1868 dans *l'Amico del Popolo* de Bologne, et inspiré par les *Levia Gravia* de Carducci. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la page où Guerrini dit quels étaient en 1868 ses goûts littéraires et philosophiques.

Je lisais des vers, mais je lisais la plupart du temps des vers français, ne trouvant en italien rien qui me plût complètement. Je jugeais tous nos poètes récents avec la légèreté de l'étudiant qui procède par sympathies et antipathies, et toute notre poésie lyrique contemporaine me semblait vide, affectée, froide. L'éternel Dieu Manzoni était l'objet de ma haine acharnée, et tout ce christianisme ni chair ni poisson des écrivains qui adorent saint Pierre et disent du mal de son successeur me donnait des heures de bile heureuse. Mon évangile philosophique était la *Philosophie de la Révolution* du pauvre et grand Ferrari ², et sur ce point j'ai sans doute peu changé. Vous pouvez donc imaginer le goût que je pris ensuite aux louanges prodiguées à l'abbé Zanella. Mais prenez garde : si l'amour de Dieu mis en vers produit toujours en moi à peu près le même effet, je ne juge plus en matière d'art avec autant d'effronterie. Je veux dire seulement qu'alors la haine pour le romantisme chrétien et catholique m'aveuglait et me [le] faisait juger avec la féroce d'un anthropophage.

Les idées de Guerrini en 1868 sont à peu de choses près celles que Carducci exprimera en 1869 au cours de la « polémique satanique » : impatience à l'égard de Manzoni, esprit révolutionnaire et voltai-

1. « *Il primo passo* », dans les *Brandelli*, con prefazione di A. Macchia, séries I-II et III-IV, Napoli, Bideri, 1919, 2 vol.

2. Giuseppe Ferrari, philosophe et historien républicain. *La filosofia della rivoluzione* est de 1851. Sur cet auteur, cf. : GENTILE : *La filosofia in Italia dopo il 1850* (*Critica*, 20 mars et 20 mai 1903) et Bibliographie de *l'Ottocento* de Mazzoni, 1^{re} éd., p. 1439.

rien, méconnaissance de l'art de Zanella, tout y est... Mais comme cette page des *Brandelli* est postérieure à 1869, nous avons tout lieu de penser qu'elle s'inspire directement des déclarations carduccien-nes. En tout cas nous comprenons que, quand Guerrini se mettra à faire des vers, ceux-ci seront de la qualité indiquée un peu plus loin dans le même article :

Dans ces très cruelles poésies, j'injuriais atrocement la Trinité et le reste ! Je traduais la *Guerre des Dieux* de Parny ; Voltaire me paraissait faible (*fiacco*), etc...

Si les vers de Carducci lui plaisent, c'est parce qu'il y constate une réaction contre « toute cette dévotion rimée qui inondait alors l'Italie » ; parce qu'il n'y trouve « ni anges ni madones » ni « sentimentalisme hypocrite » ; parce qu'il y reconnaît aussi, en fait de métrique, une rupture avec les modèles manzonien- : ceux du « sem-piternel *Ei fu, siccome immobile...* », et « les angoissants déca-syllabes [des chœurs], ennuyeux dans leur isochronisme comme le pendule de l'horloge !... »

Ces lignes contiennent déjà quelques-uns des traits qui marqueront la manière de Stecchetti : en premier lieu *la haine acharnée* pour Manzoni dont l'art figé et la vieillesse divinisée énervaient la jeunesse ardente et le goût de nouveauté de Guerrini et de ses contemporains. Le nom de Manzoni, ici comme dans la bataille pour le vérisme narratif, sera désormais un symbole de passéisme.

Puis, la rébellion contre le dogme, contre la dévotion, rimée ou non, et aussi contre le sentimentalisme à base religieuse ; enfin, la tendance à la démolition, à la satire, à l'ironie voltaïrienne... Carducci a passé par là, comme, pour la question sociale, Stecchetti dérive de Ellero, Uberti et Arnaboldi.

En 1877 donc, quelques jours avant les *Odi barbare*, parut chez l'éditeur Zanichelli le volume des *Postuma*, dans le format et avec les caractères qui devaient devenir célèbres sous le nom d'elzévir¹.

1. « Pourquoi ces petits livres ont été baptisés elzévirien- , c'est un mystère. Ces caractères ronds sont tout à fait italiens, et le format est cosmopolite. Lemerre, à Paris, les mit le premier à la mode, et Casanova, de Turin, puis Zanichelli, de Bologne, après avoir imité au début, se mirent à rivaliser de perfection et de goût. Désormais il n'y a pas un village en Italie où l'on ne puisse trouver les sympathiques couvertures « eau de mer » de Casanova, ou les aristocratiques « gants jaunes » de Zanichelli. » O. GUERRINI: *Elzévir*, dans *Brandelli*.

Et « Lepidottero », théoricien du vérisme, sur lequel nous aurons à revenir, dira en pleine bataille: « Nous y tenons, aux elzévir- que l'on attaque. L'elzévir est une petite chose attrayante, polie; c'est un bibelot qui pénètre partout comme une fausse clef; c'est le psautier de la libre pensée. Nous conserverons le papier « paille » et les mignons volumes microscopiques; et si cela est nécessaire nous les ferons encore plus petits ! » (*Verismo*).

Zanichelli avait déjà publié en 1874 les *Funeralia* de Panzacchi, en 1875 les *Nuove poesie* de Carducci, et 1877 vit paraître, presque en même temps que les recueils de Stecchetti et de Carducci, dans la collection devenue dès lors fameuse, *Lyrice* de Panzacchi.

*Postuma*¹ : le titre funèbre était justifié par l'auteur dans sa préface. Le dottor Guerrini prétendait seulement présenter au public l'œuvre posthume de son cousin Lorenzo Stecchetti², mort de phthisie à trente ans, après une lente agonie de six années. De ce poète mort jeune, Guerrini traçait une biographie qui ressemblait, sur plus d'un point, à la sienne : études de droit à Bologne, au cours desquelles « il oubliait trop souvent le Code pour Byron, Heine et Musset, qu'il appelait sa Trinité. »³

Le recueil se compose de 85 pièces, assez variées de forme et d'inspiration.

Au point de vue métrique, nous trouvons 42 sonnets réguliers, tous en hendécasyllabes, sauf trois en vers de sept syllabes (xxxI, xLIi, Lxxxv). La moitié, à peu près exactement, des poèmes de *Postuma* est donc parfaitement classique à cet égard. Le reste des poèmes adopte des vers et des groupements de vers variés. Cinq courtes pièces se composent d'un quatrain et de quatre vers groupés deux par deux (xIv, xIx, xxvII, xLIiI, LxxII), tous hendécasyllabiques.⁴

Le vers de onze pieds est d'ailleurs le plus souvent employé. Seul, en quatrains (*Ad un poeta*), en octaves régulières (*Il quado*, LxIx), en tercets (*Spes*), en quatrains de deux hendécasyllabes *piani* et de deux *tronchi* (*Ad Emma*, LxxvII). Combiné avec d'autres vers : alternant en quatrains avec le vers septénaire (*Medio Evo*, x, *Ira*, *Canto dell' Odio*, *Scritto sopra un sasso*, *Neerland*, *Mendica*, 2^e partie des *Memorie bolognesi*, LxxxI, *October*). Quatrains de trois hendécasyllabes et un septénaire (xx, *Memorie bolognesi*, 1^{re} et 3^e parties, LxvII), quatrains formés de deux hendécasyllabes et deux vers de cinq pieds (*Castello di Polenta*), strophes de quatre hendécasyllabes et un septénaire (Lvi); strophes de six vers dont quatre hendécasyllabes et deux septénaires diversement disposés (III, vIII, xLIx, *Noia*).

Le vers de dix syllabes est employé soit seul, en quatrain (*Fuori di porta*), soit en combinaison (trois décasyllabes et un vers de cinq syllabes : *Brindisi*).

1. Nos citations sont faites d'après l'édition en un volume (Zanichelli) des *Rime* de Stecchetti.

2. Nous emploierons indifféremment, pour désigner l'auteur de *Postuma*, le nom (*Guerrini*) ou le pseudonyme (*Stecchetti*.)

3. Ed. citée, p. 4.

4. Il s'agit là, au fond, de la forme traditionnelle des *rispetti*, que certains appellent abusivement *stornelli* ou *ottave*. Carducci a employé ce groupement dans les *Rime Nuove* (LI, LIi, LIiI, LIv.)

Le septénaire, pour lequel Guerrini semble avoir une prédilection réelle, est employé seul, en quatrain (VI, XXXVII, XLII, LXI) ou, comme on l'a vu, combiné avec l'hendécasyllabe.

Enfin le vers de six syllabes est employé seul : en strophes de dix vers (XXIV) ou de huit (*Resurrexit*) avec, dans cette dernière pièce, une variation : trois *sdrucchioli*, quatre *piani*, un *tronco*.

Où Guerrini avait-il pris ses modèles métriques ? Pour le sonnet, chez les classiques à travers Carducci. Pour les autres groupements de vers, nous pouvons dire simplement : chez Carducci, qui dans ses *Juvenilia* combine lui aussi l'hendécasyllabe avec le vers de cinq syllabes par exemple (*Invocazione*, A O. T. I., A *Diana Trivia*, *Voto*, *Alla Beata Diana Giuntini*, *Alla Libertà*, *Agli Italiani*, etc.) et emploie abondamment le septénaire seul (*Canto di Primavera*, A *Febo Apolline*, *Brindisi*, *Primavera cinese*, etc.) ou combiné avec l'hendécasyllabe (A *Neera*, A *Giulio*, A G.-B. *Niccolini*, etc).

Il faut noter que Guerrini n'emploie jamais dans *Postuma* le vers de huit syllabes auquel Carducci avait eu recours dans ses œuvres de jeunesse, peu souvent il est vrai, (*Al Beato Giovanni della Pace*, *Alla croce di Savoia*) et dont le rythme monotone rappelait sans doute trop à Guerrini les *ballate* du romantisme exécré.

Si de la métrique nous passons à l'inspiration, nous voyons que la femme tient la première place : une cinquantaine de poèmes sont inspirés par elle : maîtresse fidèle ou infidèle, pure ou corrompue, invoquée à genoux ou atrocement maudite.

La plupart du temps la femme apparaît sous ses aspects les plus défavorables : elle est cynique, volage, intéressée. Le poète lance contre elle des invectives violentes. Les pièces les plus caractéristiques de cette attitude sont celles où Stecchetti maudit Caroline, « bacchante infâme », « courtisane effrontée, ... ardente Phryné » (XLIX), Emma, « sordide chienne » (LXXVI), et, mieux encore, la femme en général :

Voici la pudeur vantée, voici la belle — modestie féminine que le monde appelle — souffle surhumain ! — O vertu invoquée, où te caches-tu ? — Nous t'avons demandée à l'histoire, au ciel, aux mondes, — mais nous t'avons demandée en vain.

Tu nous semblais comme un blanc voile, — comme un doux mystère, et tu disputais — aux désirs mortels — une Déesse inconnue ; mais nous te déchirâmes, — mais derrière le blanc voile nous ne retrouvâmes — qu'une bacchante infâme ¹ !

.. . . .

1. A *Carolina* (XLIX).

J'ai payé tes caresses, ô courtisane ! — et la honte est revenue dans mon cœur...

...Retourne à ton infamie; tu es trop vile. — tu es trop vile; je ne puis t'aimer ! ¹

Des pièces pareilles firent le succès de scandale de *Postuma*, en même temps que celles où s'exprime un *carnalismo*, comme on dira alors ², plus ou moins accentué. Délicat, comme dans les poèmes VI ³ ou LX ⁴ — avec, dans cette seconde pièce, l'idée de l'insensibilité féminine — ou comme dans le long poème *Era una notte come questa...* (III) :

Mon esprit peut oublier tout un passé, — mais ma chair ne les oublie jamais, — les baisers que tu m'as donnés, — les mystères d'amour que je t'ai révélés, — mes nuits les plus joyeuses — et tes voluptés les plus secrètes...

Ce *carnalismo* est parfois brutal, comme dans les sonnets LIX ou LXI :

Malheur, si ce petit lit pouvait dire, — si ces murs pouvaient dire — quels baisers ardents comme le vitriol, — quelles ivresses, quelles folies tu me permets !

Malheur, si quelqu'un savait jusqu'où t'entraîne la chair, et quelles expériences, — quelles étranges voluptés tu tentes dans ta fureur ! ⁵.

Je t'ai servi de précepteur, — fille, et j'en suis las; — tu n'as pas été améliorée — par cette école, ni moi non plus ⁶.

Si ces pièces provoquèrent avec quelque raison les protestations indignées des censeurs, ceux-ci allèrent, dans leur puritanisme, jusqu'à condamner *Il Guado*, délicate « idylle » — tel est le sous-titre — imitée de Pailleron ⁷, où, à part ce qui est dit dans l'avant-dernière octave et ce que l'on devine à travers la dernière, tout est plutôt dans le goût de Watteau que dans celui de Zola.

1. *Ad Emma* (LXXVI).

2. DOSSI, cf. *Vérisme narratif*, pp. XVII et 220.

3. *Vieni Nerina ! Siediti — lieta sui miei ginocchi — e ti scintilli cupida — la voluttà negli occhi...*

4. *Quante volte a quest' occhi domandai — un lampo sol di voluttà sincera, — e quante volte l'anima cercai — nel bacio suo, ma l'anima non c'era...*

5. LIX.

6. LXI.

7. *Le Gué* (Amours et Haines).

Un autre aspect de *Postuma* est l'inspiration à la fois érotique et macabre qui semble bien dériver des Scapigliati autant que de Baudelaire alors souvent invoqué. Deux pièces surtout révèlent cette inspiration : le poème xx développe le thème éternel de la vieillesse de l'amante, en particulier traité — avant et après lui — par Pétrarque (*Se la mia vita dall' aspro tormento...*) Villon (*Regrets de la belle Heaulmière*), Ronsard (*Quand vous serez bien vieille...*) et Rosemonde Gérard (*L'Eternelle chanson*). Stecchetti commence par être aussi doucement sentimental que ces auteurs ; puis après cinq strophes sur ce ton, il cède à son penchant macabre, dont l'expression s'aggrave jusqu'au bout :

*Seule à ton foyer tu es assise, pleurant — la grâce défunte de ta jeunesse ; — moi je pleure seul dans ma tombe ; — viens donc, je t'attends !*¹

Viens, et si de mon vivant j'ai perdu l'espoir — de vivre avec toi mes jours sereins, — nous nous épouserons dans la tombe. Viens : — nous y pourrions ensemble.

Plus poussé encore, parce que dicté par le ressentiment envers l'infidèle, est le *Canto dell' Odio*, qui emprunte à la fois des traits à Musset et à Baudelaire² :

Quand tes joues pourries couleront entre tes dents branlantes ; — et que dans tes orbites puantes et vides — grouilleront les vers, —

Pour toi ce sommeil qui pour d'autres est paix — sera une torture nouvelle, — et un remords viendra, froid, tenace, — mordre ton cerveau.

.....

Je serai ce remords...

.....

Moi, de mes ongles, je creuserai la terre, — dont tu as fait du fumier — et je déclouerais le bois hideux qui enclôt — ta charogne infâme.

Oh, comme dans ton cœur encore vermeil — je rassasierai mon antique haine ; — oh, avec quelle joie je plongerai ma griffe — dans ton ventre impudique !

Sur ton ventre putride, accroupi, — je me poserai pour l'éternité, — spectre de la vengeance et du péché, — épouvante de l'enfer...

Après des reproches à l'infidèle qui le plongeait dans le désespoir alors qu'elle faisait « passer la rue dans son lit »³, il continue :

1. Cf. HEINE; *Intermezzo*, 20.

2. Invocation en tête de *La coupe et les lèvres*, et *Une charogne*. Cf. en outre: *Praga (Vendetta postuma des Penombre)*. On y a reconnu aussi l'imitation de Heine (*Deutschland*). Cf. *Critica*, vol. x, pp. 17-23, supplément, par Carlo Bonardi, aux sources précédemment indiquées dans la revue, comme on le verra plus loin. On a trouvé aussi une source chez un poète ferrarais de la fin du xv^e siècle, P.-A. de' Bassi. Cf. ANGELO BORZELLI: *Il Canto dell' odio e L. Stecchetti*; Napoli, Gambella, 1886, et *Critica*, vol. ix, p. 252 (note).

3. L'expression est de Musset, *loc. cit.*

*Tu as ri ? Ecoute ! de ta tombe je tire — cette charogne coupable
— dépouillée de la chair que j'aimais tant, — je la cloue au pilori ;
Et ce pilori, ce sont les vers où je te condamne — à la honte éternelle,
— à des peines qui te feront regretter — les peines de l'enfer !...*

A côté de la volupté, rehaussée ou non de teintes macabres, l'épicurisme bachique à la manière des Scapigliati de 1860 tient aussi une large place dans *Postuma*, où il s'associe souvent, d'ailleurs, à ces deux éléments. Ainsi dans *Ebbro*, qui résume divers caractères du recueil :

*Nous sommes les prêtres d'Epicure ; — le flambeau joyeux de l'amour
nous éclaire ; — nous avons pour autel la table opulente, — et nous
élevons au ciel les cantiques de Bacchus.*

*Nous avons avec nous, comme prêtresse, Phryné — qui chaleureuse-
ment nous enseigne les mystères du Dieu ; — et à la libre et chère Déesse
de Paphos — nous offrons nos chants, nos baisers, nos sacrifices.*

*Nous n'avons pas d'autre rite que le rire — et nous ne rêvons' pas
la pénible acquisition — d'un ennui infini au Paradis ;*

*Mais nous pourchassons l'ennui du siècle mauvais — en cachant
notre visage dans un sein de femme, — en buvant au frais et en blas-
phémant le Christ.*

Dans le sonnet *A Venezia* le poète, après l'évocation admirative des monuments et des gloires de la ville, dit aimer aussi les plaisirs gastronomiques qu'elle offre : « Soles frites et vin de Conegliano ! »

Le *Brindisi* rappelle *Orgia* de Praga :

*De longs chants la nuit résonne ; — de mes cheveux pend une cou-
ronne de roses, — et dans le festin je tends mon verre : — Serviteur,
à boire !*

Parfois Stecchetti exprime une conception païenne et « panique » de la vie à la manière de D'Annunzio :

*Fermez votre fenêtre et ne regardez pas — dans notre lacrymarum
valle ; — avec mai reviennent à leurs malices habituelles — les fleurs,
les amoureux et les papillons ¹.*

Le sonnet LXXIX (*Voce da una tomba sulla via Appia*) souligne le contraste entre le joyeux paganisme et l'austérité du christianisme :

1. Sonnet XXIX.

*Moi aussi qui te parle, j'ai vécu et, vivant, j'ai aimé — les sourires
d'amour bienheureux et beaux; — de pampres et de roses je couronnai
— dans les allégresses de Bacchus mes cheveux.*

Croce, qui rappelle ce sonnet ¹, montre que Stecchetti croyait, en le composant, ainsi que des pièces analogues de *Polemica*, « combattre à l'ombre du drapeau déployé aux vents par Enotrio »...

...Mais, à côté du robuste humanisme de Carducci, ces variations, récitées un peu étourdiment, ressemblent quelque peu aux joyeuses cabrioles que font les gamins devant les régiments qui s'avancent au pas de marche. Guerrini peut bien être séduit par une idée morale, philosophique ou politique qui brille à ses yeux comme une idée noble et vraie; mais il ne sait pas la couvrir en lui avec cette longue incubation nécessaire à la forte vitalité.

Si Stecchetti est enclin à glorifier le paganisme, c'est qu'il est franchement hostile au christianisme. Marc Monnier a pu l'appeler ² « jeune fanfaron d'athéisme ». Lodi nous dit que le poète partageait l'anticléricanisme ardent de la Romagne, où il atteignait alors à un « acharnement moyenâgeux » ³. Guerrini a, de bonne heure, exprimé son anticléricanisme dans les journaux de Bologne ⁴. Et dans *Postuma* nombreux sont les poèmes où cette attitude se manifeste. La pièce *In morte di un molto reverendo strozzino* accuse l'Eglise de dispenser ses prières contre paiement et aux pécheurs les plus impénitents :

*A la gloire des cieux — voulez-vous avoir droit ? — payez, catholiques,
— payez le loyer ! — Il faut bien que les âmes en franchissant l'Aché-
ron — apaisent par leur obole — ceux qui jouent le rôle de Caron —
Requiescant in pace ! requiescant in pace !*

Lazzaro, en tête duquel, comme une source avouée, Stecchetti plaça plus tard le nom de J. Soularý ⁵, dit la douleur du ressuscité qui est ainsi « condamné à mourir une seconde fois »; le sonnet xxx censure à la fois l'élégance excessive de certains ecclésiastiques

1. L. N. I., vol. II, p. 139.

2. *Revue Universelle*, décembre 1878, cité par LINAKER: *L'odierno realismo in poesia*; Firenze, Cellini, 1879.

3. L. LODI: *Lorenzo Stecchetti*, Zanichelli, 1881.

4. *Ibid.* Lodi affirme que l'anticléricanisme fut « la nota dominante della sua poetica ». Cf. aussi: M. A. GABELLINI: *Morale e religione nella vita e nell' arte di O. Guerrini*, dans la revue *Bilichnis* (Rome), janvier 1918 et suivants.

5. Cf. les deux sonnets *Lazare* (*Papillons noirs*).

et la négligence crasseuse de certains autres; dans le sonnet LII, Stecchetti demande à la femme aimée de ne pas lui parler de Dieu; de même dans le quatrain *Per amor di Dio* nous voyons le poète refuser l'aumône à un mendiant qui prononce la formule traditionnelle, et la lui donner largement quand le mendiant invoque « les yeux de son amour »; *Il Castello di Polenta* dit que, sur les ruines d'un château dont le seigneur cruel avait offensé le ciel, s'est élevée une humble église.

*Mais le lieu est maudit ! les destins avarés — en ont éloigné la paix ;
— le carnage règne encore dans les masures — comme autrefois*

à cause des exploits d'un « curé bestial. »

Le sonnet XIII, inspiré de Soularý ¹, commente peu respectueusement le tableau de la Crèche: l'âne et le bœuf, au milieu de l'allégresse générale, sont inquiets. L'âne pense aux coups qu'il recevra quand le Seigneur entrera à Jérusalem; le bœuf songe qu'il sera mangé lors des noces de Cana !

Stecchetti a parfois maudit Dieu (III) qui l'a privé de sa maîtresse; il l'a défié (IV) quand Nerina l'a comblé de ses baisers; il l'a pris à témoin de ses serments (*Memorie bolognesi*). Mais, voyant durer son agonie, il invoquera l'« antique Dieu de ses simples pères » (avec toutefois cette réserve: « si tu n'es pas une ombre vaine ! ») et, avec des accents touchants, il lui demandera d'abrégier les heures de ses souffrances.

Car l'idée de la souffrance et de la mort est une sorte de hantise pour Lorenzo (le prénom foscolien n'est sans doute pas choisi au hasard). Le malade exprime de façon touchante et avec une résignation parfois émouvante son incertitude douloureuse sur le sort de ses vers après sa mort (I); il évoque sa naissance sous de malheureux auspices (II); il pense au jour où sa dame viendra sur sa tombe cueillir une plante qu'il nourrira de son cœur (XII) et, avec une transposition érotico-macabre de l'invitation pétrarquiesque (*Chiare, fresche...*) il s'écrie :

*Oh, ne refuse pas un baiser [à cette marjolaine], et joyeux, mes os —
comme ils le faisaient à tes baisers pendant ma vie — frémiront d'amour
dans la fosse.*

1. *Entre l'âne et le bœuf.*

Le sentiment de la mort s'exprime parfois avec délicatesse, comme dans ce funèbre madrigal :

Quand tomberont les feuilles et que tu viendras — chercher ma croix au cimetière, — tu la trouveras dans un petit coin — et de nombreuses fleurs auront poussé à côté d'elle.

Cueille alors pour tes blonds cheveux — les fleurs nées de mon cœur : ces fleurs sont — les chants que j'ai pensés mais que je n'ai pas écrits, — les paroles d'amour que je ne t'ai pas dites.

Ailleurs Stecchetti pleure sa solitude (LXVI), sa jeunesse évanouie, ses vains appels à l'amour, à la place duquel vient la mort (LXX), par un jour d'octobre plein de chants d'alouettes (LXXXV).

En somme, purs ou combinés avec d'autres, les deux principaux thèmes développés par Stecchetti sont bien ceux qu'il indiquait, avant la publication de *Postuma*, comme les seuls dignes de la poésie :

Elles sont deux seules au monde, les sources de la poésie, auxquelles s'abreuva depuis Moïse jusqu'à nous ce troupeau de fainéants que l'on appelle poètes. Deux sources dont on usa et abusa, mais qui jaillissent éternellement pures et abondantes : l'amour et la mort. Le pauvre Leopardi vous le dira : la création et la destruction, le commencement et la fin. Tout le reste a trait à l'animalité, tout le reste est positivisme, utilitarisme, égoïsme, et toutes les autres prosaïques infamies en isme..., tout le reste est prose ¹.

Mais ces deux thèmes ne sont pas les seuls dans *Postuma*. Stecchetti, émule de Carducci, manie aussi volontiers l'invective : il fulmine contre son siècle avachi :

Mais nous, nous gisons dégoûtés et fatigués — sans une affection au cœur, sur le coupable fumier — de cet âge souillé, Nous sommes lâches ².

Ailleurs l'invective est dirigée contre les *Philosophes salariés* et elle se termine par un appel que les « Rebelles » de 1878 lanceront encore plus d'une fois : « Au revoir sur les barricades ! » Les traits

1. Feuilleton du *Patria* de Bologne, cité par F. MARZOCCHI dans l'article *Mercurio a Bologna, Pagine Sparse*, 30 octobre 1877.

2. *Caffè concerto (Dopo il ballo)*. Cavallotti appelait ce finale « *contraffazione fuori posto* » du cri d'Enotrio « *La nostra patria è vile* » (*In morte di Giovanni Cairolà, Giambi ed epodi*). Cité par C. BONARDI : *Aggiunte alla nota su L. Stecchetti, Critica*, X, pp. 17-23.

contre l'hypocrisie du monde sont fréquents (*Ad un poeta*, *Ad una giovinetta cieca*) et rappellent le *Tutti in maschera* de Praga :

*Oh, mens, mens ! que ton rire joyeux — cache, tel un masque honteux,
la souffrance ; — la vérité n'est pas de ce monde, — c'est un imbécile
que celui qui ne sait pas mentir ! ¹*

Ailleurs le poète rasséréné fait, en deux traits délicats, un petit tableau de genre, agrémenté de méditations mélancoliques :

*Un orgue de Barbarie joue dans la rue, — une fenêtre est ouverte
et le soir vient ; — des champs jusqu'à ma chambrette monte — une
agréable haleine de printemps.*

*Je ne sais pourquoi mes genoux tremblent, — je ne sais pourquoi
les larmes montent à mes yeux.*

*Voilà que je penche ma tête sur ma main, — et je pense à toi qui
es si loin... ²*

Ou bien il s'attendrit sur le sort des malheureux, comme dans *Mendica*, dans *Ad una giovinetta cieca* (où la pitié se mêle à l'indignation contre la perfidie du monde) et surtout dans le célèbre *Memento*, qui vivra encore dans les mémoires quand tous les vers païens et voluptueux de Stecchetti seront oubliés. Ce sont là, a dit Croce ³, « de délicats petits ouvrages, exécutés avec beaucoup d'élégance, et faits pour être mis en musique... »

Enfin dans une pièce, isolée mais qui annonce d'autres poèmes plus violents des recueils ultérieurs, Stecchetti heurte les sentiments de loyalisme italien en faisant une allusion à peine voilée à la vie intime du roi Humbert et aux malheurs conjugaux de la reine Marguerite. La pièce *Dopo le nozze* se termine ainsi :

*Pleurant en vain l'amour qui t'abandonne, — sous le poids fatal de
la couronne — tu courbes ton front blanc, — telle une marguerite qui
dans l'ardeur de mai — courbe sa pâle fleur close, — car l'eau lui
manque.*

*A tes serviteurs tu demandes pitié en vain, — le courtisan te calomnie
en ricanant ; — le lâche te couvre de boue ;*

*Moi seul, qui défends et désire la liberté — en tant qu'épouse et fille
de roi, je te hais, loin de t'aimer ; — en tant que femme, je te plains.*

1. *Ad un poeta*.

2. LXXII.

3. *L. N. I.*, vol. II, pp. 133-134

Le premier trait à relever dans *Postuma* est donc la variété. Les poèmes exprimant réellement les plaintes du mourant ne sont que la minorité; le ton naturel à Guerrini n'est donc pas là ¹ et la fiction du poète inconnu n'est pas observée intégralement ²: les pamphlets contre le siècle, les femmes, la religion et les prêtres ne sont pas nécessairement une attitude de mourant. On dirait presque que les pièces émouvantes sont destinées à faire passer les autres, de satire véhémence. Par là se pose la question de la sincérité de Guerrini. Croce ne trouve pas de chaleur de conviction dans ces vers et juge l'auteur, au fond, un « débonnaire persifleur » ³. G. Padovani essaie d'expliquer par un phénomène psychologique le vérisme de Stecchetti qui serait le résultat sincère et spontané en lui d'une réaction :

...Précisément le souci de ne pas tomber dans le travers qui provoquait ses protestations contre les soi-disant idéalistes de son temps, réfrénait [en lui] la veine romantique quand il lui semblait qu'elle voulait jaillir avec excès et impétueusement; et... contre le danger de cette domination et de l'irruption de la note sentimentale, il élevait avec empressement la digue prudente d'une phrase un peu décolorée ou d'un trait final quelque peu grossier, ayant pour but de détourner rapidement dans l'esprit des lecteurs le cours de pensées trop alanguies et d'attitudes trop facilement plaintives ⁴.

Guerrini serait donc tendre, sentimental par tempérament, et sceptique et grossier de propos délibéré, pour s'empêcher de s'attendrir outre mesure. Ferdinando Martini rapporte ⁵ que Pietro Cossa retenait ses sanglots en lisant et relisant *Pregghiera della sera* et *October*: un tel résultat pourrait-il être atteint par des accents insincères? En réalité, le poète, chez Stecchetti, était aussi contradictoire que l'homme ⁶, ce qui lui permettait de passer avec désinvolture d'un genre à l'autre, du ton attendri au ton ironique ou véhément.

En outre, Guerrini payait par ces contradictions la rançon des influences multiples et variées qui s'étaient exercées sur lui. On a

1. CROCE, op. cit. p. 134.

2. *Ibid.*, p. 133.

3. *Ibid.*, p. 130.

4. *Il Guerrini nella vita e nell' arte*, dans le volume collectif *Lorenzo Stecchetti*. Zanichelli, s. d.

5. Préface au volume cité.

6. A ALBERTAZZI. « *Il poeta* » dans le volume cité.

recherché avec soin ces influences, on a dressé des sources de Guerrini un catalogue à peu près complet : Vittorio Pica ¹, Tîto Mam-moli ², Croce ³, Carlo Bonardi ⁴, Adolfo Gandiglio ⁵, ont signalé des rapprochements avec Ronsard, Goethe, Heine, Hugo, Béranger, Gautier, Musset, Murger, Coppée, Baudelaire, Pailleron, Karr, Soulayr, Cavallotti, Maffei, Praga et Aleardi (liste de Pica), le Livre de Job, Leopardi, Ovide, Catulle, Carducci, Giusti, G. Ferrari, Berni, Bürger, et, si l'on considère aussi d'autres œuvres postérieures, Pétrarque, Monti et Uhland.

De ces imitations, en particulier des imitations d'auteurs étrangers contemporains, certains lui ont fait gloire parce qu'elles ont servi à introduire en Italie des tendances alors inconnues :

Le jeune poète... pénétré de la littérature romantique et parnassienne des soixante-dix premières années du XIX^e siècle français, a transporté dans sa vie cérébrale, dans son monde fictif et artistique les sentiments et les sensations de cet art dont il s'était épris; et, assimilateur facile... il s'est emparé des motifs fondamentaux de cette littérature, il les a rendus italiens, les a popularisés, les a imposés au goût du temps qui, en majorité, était loin d'eux ⁶.

Quelques-unes de ces ressemblances de thèmes ou de détails avaient été notées peu après la publication de *Postuma*; aussi, dès la cinquième édition de son recueil, Stecchetti mit-il les noms de Coppée, Goethe, Soulayr, Hugo; en tête des pièces incriminées et de quelques autres. ⁷

Le nombre de ces imitations indiscutables fournit un argument à ceux qui ne voient dans les vers de Stecchetti qu'un exercice de versification sans sincérité ni spontanéité, et cette remarque nous amène à examiner la valeur du livre.

Il est certain que *Postuma* dénote chez son auteur un talent réel, fait surtout de facilité. Les vers coulent avec aisance et jamais on ne sent l'effort. Quelques semaines après la publication, et en présence du succès du volume, Carducci écrivait justement à Chiarini :

1. *Le reminiscenze di L. S.*, dans la *Libellula*, Fano, Napoli, 1^{er} juillet 1881 et suivants.

2. *Ateneo Romagnolo*, n^{os} 3 et 4 de 1881. Pica proteste contre les plagats de celui-ci dans son article de la *Libellula*, 15 août 1881.

3. *Critica*, vol IX, pp. 249-253, article anonyme, notes signées B. C.

4. *Critica*, vol. X, pp. 17-23 et 95-102.

5. *Critica*, vol. X, appendice à l'article cité de C. Bonardi.

6. A. MACCHIA, préface aux *Brandelli*, éd. citée, vol. I, p. VI.

7. Cf. PICA, article cité. Reproduit dans la *Critica*, IX.

Crois bien qu'il y a là du travail de strophes, mais il y a aussi beaucoup d'imitation — jusqu'à celle du *Primo amore* de Leopardi; il y a aussi quelque chose de très médiocre et de vulgaire. Mais de toute façon il y a des vers très heureux et très bien tournés. Moi, désormais, c'est ce que je considère dans certains livres ¹.

Chiarini déclarera lui aussi, plus tard, en reprenant et commentant le jugement de Carducci :

Ce qui fit le succès, vraiment extraordinaire, du livre, ce fut, outre la matière appartenant pour les trois quarts au genre voluptueux, la grande aisance de la versification, le naturel et la simplicité de la langue et du style. Pas un vers dur, pas une rime pénible, pas un mot, pas une phrase qui ne fussent parfaitement clairs pour tous. Le lecteur comprenait et se divertissait, et il lui semblait que s'il avait eu envie de faire des vers, il aurait voulu les faire de la sorte ².

Mais, à côté de cela, Carducci et Chiarini notent justement que l'élément essentiel du succès du livre fut le genre même auquel il appartenait. Chiarini rappelle que c'était alors l'époque où régnaient les *porcherie* de Zola; et Carducci, en proie à une violente indignation, s'écrie :

C'est inutile, le genre *porco fottuto* ne plaît pas : il ne plaît même pas chez Musset. (Heine le cultive, mais toujours avec une intention aristophanesque). Mais aujourd'hui en Italie pour les crevés il faut ce genre... Donnez-nous (disent-ils) de la cochonnerie; sur ce point nous sommes tous d'accord, sur ce point, il n'existe plus de parti. Oh, comme nous jouissons d'être *porci fottuti* ! Que la boue vous submerge, cochons... ! Sale époque ! Et il ne faut pas croire que cette lamentation soit conventionnelle : l'Europe est pourrie, pourrie, pourrie. Et il faut qu'il en soit ainsi : *putrescat ut resurgat*. La société du Moyen Age, après s'être transformée, accomplit sa dernière phase, la métamorphose par putréfaction. Au reste, c'est une grande peine, c'est une maladie pour soi, de se sentir sains et forts au milieu de tant de pourriture. Parlons d'autre chose, pour l'amour de Dieu ! ³

Quand il s'indignait ainsi, Carducci semblait oublier que l'art de Stecchetti n'était que l'exagération de principes posés par lui-même et d'exemples par lui fournis.

La critique s'attacha donc surtout au côté immoral de *Postuma* : il se produisit pour ce recueil un phénomène analogue à celui qui

1. Lettre du 26 juillet 1877. *Correspondance*, vol. I.

2. *Memorie della vita di G. Carducci*, Firenze, Barbera, 1903, p. 204.

3. Lettre à Chiarini, du 26 juillet 1877. *Correspondance*, vol. I.

se produira deux ans après pour la *Giacinta* de Capuana où l'on ne relèvera que deux caractères : zolisme et immoralité ¹. Pour *Postuma*, les lignes de Carducci et de Chiarini déjà citées montrent bien qu'ils s'indignent en voyant que le succès a été dû en grande partie à cette spéculation sur le vice, selon la formule qui sera souvent employée contre Zola et contre le naturalisme en général. Voyons donc, par quelques exemples choisis, quelles furent les réactions de la critique. Elles furent assez variées.

La *Rassegna Settimanale* de Florence ² publia un sonnet indigné et hautainement méprisant d'Anselmo Guerrieri-Gonzaga, aristocrate classique et patriote, *Realismo moderno* :

Note, style, pinceau, forme et ciseau, — qu'avez-vous fait de la sainte déesse — qui, enflammée par le Vrai, ivre du Beau, — sortait nue et chaste de la mer grecque ?

Qu'avez-vous fait du féodal château — où le siècle eût marqué sa plus sombre empreinte — sans l'amour du ménestrel qui de temps en temps — entr'ouvrait son balcon ?

Vous avez érigé à la Muse un troisième autel — et sa nudité chaste et divine — vous l'avez traînée au carrefour et au lupanar.

Si l'art se pose en Messaline, — voilez-vous la face, ô chères femmes, — et laissez passer cette garce !

Dans l'*Illustrazione Italiana* ³, le « doctor Veritas » commençait ainsi un article sur *Postuma* : « J'ai lu un livre étrange. . . » Il analysait la préface, relevait le caractère satirique et humoristique de plusieurs pièces, notait comme un mérite qu'il n'y avait pas là la philosophie conventionnelle renfrognée que l'on pouvait par exemple trouver chez Ferdinando Fontana ; il reconnaissait toutefois que Stecchetti avait lui aussi cet orgasme un peu artificiel, ce découragement blasphématoire déjà manifesté dans les *Febbri* d'un autre poète révolté, Ettore Barili. . . En tout cas, « Veritas » défendait Stecchetti contre l'accusation de supercherie que formulait un partenaire imaginaire, et disait : « Stecchetti se fait croire mort, et le mort fait vivre le vivant, au risque pour le vivant d'être enseveli par le mort : ce n'est pas là un jeu de mots, mais un fait. »

Bref, le critique de l'*Illustrazione Italiana* trouve dans *Postuma* de la poésie véritable, et croit constater un renouveau poétique en

1. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 347-348.

2. Vol. I de 1878. D'après l'anthologie de R. BARBIERA : *I poeti italiani del secolo XIX*. Vol. II, p. 1049.

3. Numéro du 8 juillet 1877.

Italie malgré la somnolence indifférente du public. L'impression d'ensemble est par conséquent bonne.

Dans la *Farfalla*¹, Ragusa-Moleti, vériste pourtant, est plus réservé : il admet que Stecchetti est un poète, mais il lui refuse la qualité de grand poète. Il reproche à l'auteur de s'en prendre si souvent au ciel et à Dieu parce que ses maîtresses vulgaires le trahissent, de se représenter parfois dans des situations ridicules, comme dans la pièce² où il se montre rampant et suppliant. Ragusa-Moleti reproche aussi à Stecchetti sa pièce contre les « philosophes salariés » : ce sont en effet les philosophes qui préparent les révolutions souhaitées par le poète ! Bref, si Stecchetti sait faire des vers, il choisit très mal ses sujets : « les gens n'ont pas de temps à perdre pour s'occuper des amours d'un libertin et d'une femme perdue, alors que les champs de l'art sont vastes, interminables. »

Le n° 8 de la même revue publia le poème de Cavallotti : *Povero Vate !* en réponse à *Ira de Postuma* :

Ne l'insulte pas, si tu es poète, — la flamme sacrée qui t'a embrasé le cœur, — si elle a inspiré un seul chant à ton argile, — et une seule étincelle à ta douleur !

Ne l'insulte pas ! Ne le crie jamais, — que tu as brûlé du désir de la vile fange ! — Malheureux ! comment t'écrieras-tu devant le monde : — De cette boue je m'étais fait un Dieu ?

Ah, ce rêve que tu as au fond du cœur, — ah, ce fantôme, ne le souille pas ! — Pauvre poète, pour en avoir le droit — Tu n'aurais jamais dû le placer sur un autel !

Stecchetti répondit³, et son poème fut, en même temps qu'une défense de ses *Postuma* et des elzévir en général, une véritable profession de foi :

Je le sais bien, ils coûtent cher et ils sont petits, — pleins d'ornements et d'autres fumisteries, — mais ils sont si jolis — et ils plaisent tellement aux jolies femmes !

Où, il y a les tripes, l'os qui craque, — des anatomies dérobées à l'hôpital, — des orgies de Carnaval, — des femmes décolletées jusqu'aux genoux.

Il y a tout ce que tu voudras ; mais si un peu d'art, — si un peu de talent, si un tout petit peu de vie — chaude, vraie, sentie, — palpite et rit dans ces minces feuillets...

1. Numéro du 30 septembre 1877.

2. *Come un can flagellato a' tuoi ginocchi, — Vile, mi trascinai. (Ira; Postuma, XXXIX).*

3. Dans le numéro du 13 janvier 1878. Son poème *A Felice Cavallotti* figurera dans *Polemica* (p. 234 des *Rime* citées).

Ne nous lapide pas, ne crie pas : à bas ! — car nous aussi avons aimé et souffert, et transformé — nos pleurs en chants...

Toi qui suis le parti de la liberté, — qui, dans le combat pour elle, t'es élancé, — non pas le dernier de ses soldats, — ne nous refuse pas la liberté de l'art.

L'art marche, il faut lui laisser faire son chemin. L'Italie n'est pas en danger de ce côté. Que d'imprécations, dit Stecchetti, que de soucis il y a soixante ans, quand les romantiques se mirent à dire *barba* et non *onor del mento* ! Et qu'en est-il résulté ? Ni barbarie ni décadence : « Manzoni vint » ! Et Stecchetti entend dire par là qu'on ne pouvait pas mieux rester dans le passéisme.

Revenons aux revues du temps et à leurs appréciations sur *Postuma*. La *Rivista Minima* de Ghislanzoni et Farina donna le compte rendu du volume le 21 octobre seulement, après quelques mois au cours desquels l'œuvre avait eu trois éditions. Le critique, Posocco, en conclut que cette œuvre est bonne, mais il ne pose nullement la question du vérisme, et il est un des premiers à signaler quelques sources de *Postuma*.

Dans les *Pagine Sparse* de Bologne, c'est Luigi Lodi qui, en juin 1877, parle de *Postuma* en soulignant qu'il veut lutter contre la conspiration du silence tramée là-bas au détriment de Stecchetti (*tutti ne tacciono in Bologna*). Lodi, contre ceux qui prétendent que l'Italie a déjà trop de vers d'amour, soutient que ce qui lui manque le plus, c'est précisément la poésie du sentiment, la poésie vraie et sincère, telle que la fait Stecchetti, et qui constitue une nouveauté dans l'expression de l'amour, même après Leopardi, Murger, Musset et Pétrarque : ces vers nous changent des habituels thèmes d'inspiration italiens, encore consacrés à la mélancolie, au printemps et à Dante. Lodi distingue aussi le réalisme de Stecchetti, qui selon lui, n'ayant aucune préoccupation extérieure à l'art, est serein et souple, de celui de Praga, de Fontana, de Tarchetti et de Verga, qui « ont fait beaucoup comme apôtres et assez peu comme artistes ! ». Affirmation doublement discutable, on le voit, mais qui montre à quel point ce compte rendu est favorable.

Le *Preludio* de Bologne s'occupe du canzoniere sous la plume de B. Minore, le 15 septembre. Et il le fait avec objectivité : le critique souligne l'impression confuse qui se dégage de *Postuma* à cause des influences diverses que le poète a subies : il y a de tout là-dedans : athéisme, amour sensuel, amour banal, humour heinien, et aussi des coins de ciel serein, un sentiment de la famille à la manière de Praga, des aspirations à la vie champêtre... Mais il n'y a aucun

écho, dans ce livre, des luttes d'idées qui nous agitent. Il est un reflet, dit Minore, de notre état incertain et lâche, d'ailleurs marqué plus d'une fois au fer rouge par Carducci. La conclusion est caractéristique et bien expressive dans sa concision : la forme est très artistique, mais le poète est de talent médiocre, de sensibilité limitée. Le livre est « un beau travail à la Cellini... , un très beau vase d'or, mais vide ».

Le 30 septembre, Andrea Cantalupi, autre collaborateur du *Pre-ludio*, revient sur le sujet ; il trouve lui aussi qu'on a parlé assez peu du canzoniere ; et du manque de faveur de la critique le journaliste tire une conclusion juste : malgré cela, dit-il, *Postuma* a soulevé l'enthousiasme des jeunes lecteurs pour un poète jusqu'alors inconnu. Cela prouve que le livre a de la valeur. On en récite des poèmes dans les réunions littéraires, dans les salons. Ce détail sera confirmé par Lodi qui dira ¹ que les femmes « savaient ses vers par cœur et les renvoyaient à l'auteur recopiés sur du beau papier anglais, avec des mots, des mots de feu comme commentaire. » Cantalupi reconnaît beaucoup d'art à Stecchetti. Ainsi avant lui, comme l'avait remarqué l'*Illustrazione Italiana*, Barili avait chanté sur le même ton mais avec un art infiniment moins sûr, et il avait passé à peu près inaperçu, tandis que Stecchetti plaît par cette forme qui paraît naturelle et qui est en réalité le résultat d'un art infini. Le jeune critique fait une remarque curieuse : il trouve que les *Odi barbare* ont servi de repoussoir au canzoniere stecchettien, à cause du contraste entre la froideur austère d'Enotrio et cette fraîcheur ingénue de sentiment moderne qui s'exhale de *Postuma*. La poésie de Carducci, dit le critique, est en dehors de nous. Nous sommes païens, soit, et Stecchetti l'est aussi, mais nous sentons mieux sa poésie, nous autres jeunes, tandis que Carducci nous apparaît comme un phénomène moins directement en contact avec notre vie, avec nos aspirations.

Cette importante remarque synthétise l'attitude du public à l'égard de *Postuma*. D'un côté les hommes mûrs, par classicisme et par austérité, préféreront la poésie hautaine de Carducci ; de l'autre, les jeunes s'enthousiasmeront pour celle de Stecchetti, plus vivante, plus conforme aux passions et aux élans sociaux de leur âge.

*
* *

A part celles de la presse, les réactions critiques furent multiples et souvent bruyantes. Un aspect curieux en fut la parodie, preuve

1. Lorenzo Stecchetti, *ricordi, prose e poesie* ; Zanichelli, 1881.

habituelle, d'ailleurs, de succès. Ainsi en 1878 parut à Milan un autre volume : *Postuma, canzoniere di Giulio Aristide Zaccarelli, con prefazione dell'avv. G.-B. Avellone*.¹

Le volume donne d'abord une pseudo-biographie grotesque du poète « mort à 25 ans, 3 mois, 29 jours et demi ». Zaccarelli était le fils de la bonne du curé de V. et du cuisinier du maire ; sa naissance avait été annoncée par des songes étranges. Etudiant à Pavie, il habita une maison peuplée de parasites, mais « réaliste en art, il méprisait tout ce qui est conventionnel et, s'inspirant uniquement aux sources du vrai, il aimait ces gentils insectes... » Il avait des goûts bizarres, préférant l'odeur du fumier au parfum du jasmin, il n'aimait, comme écrivains, que Marini, Boccace, Sacchetti, Porta et Casti, trouvait Voltaire trop peu audacieux et Paul de Kock pudique. Retiré dans son village, il y lut Stecchetti qui l'enthousiasma, et se mit à faire des vers sur ce modèle, avant de mourir lui aussi de consommation, comme Lorenzo.

Les poèmes de Zaccarelli sont en grande partie (xxxii pièces) de simples et amusantes parodies de ceux de Stecchetti, quelquefois (comme la première pièce) sur les mêmes rimes. Parfois la satire s'exprime dans une note. Ainsi (sonnet VII), après avoir maudit le printemps, comme Stecchetti², Zaccarelli le chante et explique ainsi en note la contradiction :

Dans mon caractère comme dans celui de mon maître, il y a de la variabilité. Atteint de phthisie, dans les accès de toux je suis *réaliste*, dans les moments de calme je suis *arcadique*. Je bénis souvent ce que j'avais maudit peu auparavant. Le grand Stecchetti était lui aussi comme cela...

Voici, pour donner une idée de ces parodies, celle du sonnet XII de Stecchetti³ :

*Rapidement vient mon soir fatal — et aucune puissance de médica-
ment ne l'arrête. — La tombe a ouvert toute grande sa bouche noire —
et s'apprête à engloutir mes maigres tibias.*

*De ma vie le printemps a disparu, — ma tête n'est plus droite, mais
courbée; — de ma manière auparavant si fière — reste [seule] la peau
livide et importune.*

Emma, viens mourir; sais-tu qui t'invite ? — Tu me reconnais...

1. Milano, Tipogr. Elzeviriana di C. Bignami e C', 1878.

2. *Primavera, che tu sia maledetta...* (*Postuma*, IV).

3. *Io morirò, che la fatal mia sera...* (*Postuma*, XII).

*pourquoi donc es-tu émue ? — De haine et de vers ¹ tu seras nourrie.
Un baiser au son d'os qui craquent, — un triste adieu à la vie qui s'en-
fuit, — et puis... mais il n'y a pas de lit dans la fosse ! ²*

Après ces pièces imitées ou plus exactement contrefaites Avellone donne dix poésies originales, avec ce sous-titre : « réalisme de l'avenir », comme exemple de cette poésie où « la vie réelle est reproduite exactement ». Voici une traduction de la première de ces pièces :

Demain, à peine je me serai levé, — je prendrai la magnésie effervescente. — Je ne digère plus, je suis malade, — et je puis dire que je ne mange rien.

Concetta, quatre fois je t'ai appelée, — et tu ne réponds pas, vieille impertinente ! — Suffit ! As-tu balayé les chambres ? — Pas encore. Quelle stupide servante !

Ouvre les oreilles, écoute-moi. Hier soir — ma veste s'est décousue sous l'aisselle ; — répare le dégât avec de la soie noire.

Verse-moi le bouillon, donne-moi l'assiette, — apporte-moi le sel... Stupide, la salière ! Par le Christ, j'ai mal aux boyaux !

Ces parodies veulent montrer à quel point arriverait la poésie si l'on appliquait intégralement les principes de l'« art nouveau » uniquement soucieux de vie matérielle et de détails précis. D'ailleurs, les vers sont bien scandés, la rime est assez riche ; seul le contenu veut démontrer par l'absurde la pauvreté et la grossièreté de la poésie vériste.

Plus intéressante que ces faibles pastiches est la lettre, reproduite en tête du volume, que Cavallotti écrit à Avellone en réponse à celle où l'avocat lui annonçait la publication. Le traducteur de Tyrtée reconnaît que les vers de Stecchetti ont été la révélation d'un vrai talent au milieu de l'inondation de vers prétentieux qui marque en Italie l'abaissement momentané du niveau de l'art. Mais, après un succès pareil, indice d'une réaction naturelle et nécessaire, au lieu d'une amélioration du goût on note une crise de *pappagallesimo*, de même qu'après les *Odi barbare*, tentative puissante, on eut l'invasion des imitateurs que Cavallotti appelle des « classiques pour rire ». Quant à Guerrini, Cavallotti trouve chez lui des « fantaisies délicates et distinguées, de la poésie vraie, c'est-à-dire de celle qui n'est ni de la vieille école ni de la nouvelle, mais qui est

1. *Vermi*.

2. Ce sonnet a été reproduit dans un article de G.-C. Molineri : *Arte nuova ?* (2^e partie) paru en 1878 dans le n° 47 de la *Gazzetta Letteraria*.

de la poésie de tous les temps. Ce sont là précisément les choses qui passèrent les plus inaperçues; au contraire firent fureur les aberrations du goût et des sens, qui avaient l'âcre attrait d'un drame de la vie considéré comme réel ». Et Cavallotti de protester contre ce nouveau conventionalisme des imitateurs de *Postuma* :

Au lieu d'être la première annonce d'une Muse capable de vols plus hauts et plus dignes, ces pages devinrent un modèle d'exercices obligés, monotones, baroques au point de dépasser toutes les Arcadies, et [un modèle] d'outrages à la mission de l'art...

On n'a jamais vu de conventionalisme plus ennuyeux — dans les formes, dans les sujets, dans les idées, dans les étrangetés banales, en tout — que celui de ces gens-là qui se donnaient l'air de combattre le conventionalisme ¹.

Et les opusculs critiques succédaient aux articles, les plaquettes elzéviriennes aux conférences... L'Italie littéraire était divisée en deux camps et la lutte dura assez longtemps :

Ainsi pendant quelques années, les oisifs d'Italie eurent de quoi s'amuser avec les inoffensives diatribes entre idéalistes et véristes, qui ne laissèrent d'autre conséquence qu'une séquelle de poétreaux manqués, entêtés à défendre eux aussi la grande cause, en chantant dans une débauche d'elzévir les vertus secrètes de leurs Emmas et Carolines en corsage... et sans corsage ².

Presque en même temps que *Postuma* — c'est-à-dire au cours de l'été 1877 — Zanichelli avait publié les *Odi barbare* de Carducci. Nous avons vu le rapprochement que, dans le *Preludio*, Cantalupi fit entre les deux œuvres. Or dès 1872 Carducci lui-même avait, par son sonnet *Il Bove* ³, provoqué la surprise indignée de certains critiques désireux de poésie noble, en particulier celle de Giovanni Rizzi, brave homme, poète romantique, qui avait cru devoir, sur le même modèle et avec des réminiscences carducciennes, composer en signe de protestation humoristique trois sonnets *Al Maiale* ⁴. Le premier se terminait ainsi sur un rappel du *Canto dell' Amore* :

...l'immortelle — matière est en toi !... Aussi je me console : — Ici ta patte droite, citoyen Porc !

1. La 2^e partie de cette citation est reproduite dans l'article cité de G.-C. Molineri.

2. G. FINZI : *Della presente letteratura in Italia* (1878-1884), 2^a impressione, Città di Castello, Lapi, 1886.

3. *Rime nuove*, IX.

4. Pour toute cette polémique, voir — avec la rectification que l'on trouvera plus loin — l'étude de G. NATALI : *Una dimenticata polemica del Carducci; Melanges Hauvette*, pp. 751-756.

Le second interpellait les cygnes classiques : « Débarrassez enfin le stupide Parnasse, — et ici, dans l'âtre volupté de la fange, — que se fortifie votre cœur et se plonge votre nez. » (*sic*)

Enfin dans le troisième sonnet Rizzi s'écriait :

Misérables résidus de menteuses écoles, — qui voudriez même nous fausser la pensée — et, avec deux haillons de belles paroles, — couvrir la sainte nudité du vrai,

Nous, plus robustes enfants d'une autre muse, — nous appelons blanc ce qui est blanc et noir ce qui est noir, — nous nous moquons de vos fredaines ; aucune divinité, aucun mystère ne nous importune.

A la fin le poète déclare qu'il sera heureux si de temps en temps le porc « ami compatissant, vient fouiller du groin sur sa fosse. » ¹

Offerts à la *Nuova Antologia* par l'intermédiaire de Manzoni, ami de Rizzi, ces sonnets avaient été refusés pour ne pas déplaire au collaborateur éminent qu'était Carducci. Mais celui-ci scandalisa encore une fois Rizzi quand la *Rassegna Settimanale* de Florence ² publia le début de l'*Intermezzo*. D'ailleurs Rizzi ne fut pas le seul scandalisé si nous en croyons Carducci lui-même : « Professeurs et abbés, rimailleurs manzonien et espions libellistes, dames lettrées et cocottes dévotes, me stigmatisèrent du nom de poète du porc. » ³

Car cette fois c'étaient de sa part des plaisanteries sur le cœur, et le cœur de porc, qui avaient paru déplacées. Alors Rizzi réussit à faire passer ses sonnets dans l'*Illustrazione Italiana* ⁴. Et, dans le numéro suivant de la revue de Treves, Rizzi, comme contre-partie et en quelque sorte comme modèle de ce qu'aurait dû être la poésie, offrait aux lecteurs des vers idéalistes *Agli uccelletti del mio giardino*. Ces oiselets lui rappelaient

Les fortes joies de celui qui vole haut !

Cette polémique plaçait donc Carducci au nombre des véristes les plus hardis. Rizzi, encouragé par le succès de ses premiers vers, les

1. Dans une note, le poète reconnaîtra que ces vers peuvent paraître peu respectueux de la majesté de la mort. Mais que ne commence-t-on par respecter les vivants ?

2. Numéro du 3 février 1873.

3. Note à l'*Intermezzo*.

4. Numéro du 17 février 1878. Les trois sonnets sont précédés d'un article ironique : *Poesia*.

réunit en plaquette sous le titre de *Un grido* : cette plaquette eut trois éditions en un an.¹

Le mince volume s'ouvre par une déclaration, datée du 28 février 1878, où l'auteur explique que c'est là « un cri du cœur, qui pourrait devenir un cri d'alarme et même, si j'étais une puissance, un cri de guerre. » Puis Rizzi rappelle l'accueil fait à la publication, dans l'*Illustrazione Italiana*, de ses sonnets à l'Arétin, et il examine les objections qu'on lui a faites à ce propos.

Tout d'abord on a dit qu'il y avait une sorte d'impiété à attaquer des choses aussi glorieuses que l'art grec. Et Rizzi, reprenant son idée, essaie de montrer qu'il est plus facile de faire de l'antique d'imitation que d'être vraiment moderne en art ; il souligne cette « grande passion du masque » si répandue en Italie : cette fois on se déguise en Byron, Heine ou Musset. Puis, faisant allusion à *Postuma*, il écrit :

Je connais un brave garçon qui, voyant le grand bruit que réussit à provoquer naguère un vivant en feignant d'être mort, se mit lui-même, et avec force larmes, dans le cercueil ; et voilà six mois que le malheureux, tout en se portant très bien, ne cesse de gémir en vers et en prose sur « la fleur tombée de ses aimables années. »

On m'a rétorqué aussi, dit Rizzi, qu'il faut laisser un peu de liberté à l'art : après les bourrasques de la nouveauté, le ciel redeviendra serein. A cela il répond que ces innovateurs à tout prix « semblent des distillateurs de poisons, telle est la joie avec laquelle ils tentent d'empoisonner ce que nous avons de plus cher : tous les doux souvenirs, toutes les consolations des espérances... » Et il évoque avec nostalgie les beaux jours de Berchet, de Giusti et de Mameli, plus beaux que l'ère de Satan et des Thaïs !

Ces déclarations sont suivies des cinq sonnets à l'Arétin, sur lesquels nous reviendrons, puis des trois sonnets *Al maiale*. Ceux-ci sont accompagnés d'une lettre du 5 février 1878 à Emilio Treves, directeur de l'*Illustrazione Italiana*. Rizzi y affirme que ces sonnets ont été écrits quatre ou cinq ans auparavant pour protester contre l'entrée dans la poésie des chenilles, des singes et des crapauds ;

1. 1^{re} éd. : Milano, Brigola, 1878. J'ai examiné la 5^e éd. : Brigola, 1880, *con appendice, note e ritratto dell' autore*. Sur la première édition, cf. compte rendu favorable de Bersezio dans la *Gazzetta Letteraria*, n° 11 de 1878. Dans le même journal et dans le même sens : *Eco di un grido*, par G. Tirone, n° 16 de 1878 ; et du même : *Polemica (sulla nuova scuola letteraria)* dans le n° 23 de 1878, en réponse à un partisan des réalistes.

il avait hésité à les publier tant que Carducci n'avait pas écrit l'*Intermezzo*, mais ce n'est pas en pensant à Enotrio qu'il a composé ses pièces. Il sait bien, d'ailleurs, qu'on va le critiquer tandis qu'on admirera le poète de Satan :

Je sais... que le noir champion de Carducci, né et grandi aux doux soleils de l'Hellade, et nourri par les Muses elles-mêmes avec des pétales de roses et des baies de laurier provoquera, rien qu'à se montrer, une tempête d'applaudissements, tandis que le mien, pauvre novice, qui ne connut jamais ni les jardins ni les étables de Circé, et qui a encore dans les yeux les larmes de l'homme, si le public ne le tue pas sur-le-champ, certainement il le chassera hors de l'arène à coups de sifflet.

Quant aux sonnets à l'Arétin, le premier est une invocation :

Reviens en ce monde qui est bien digne de toi...

Viens, et au cœur de tes poètes — grave ceci, ô Arétin : que Dante est un jésuite — et que Béatrice est tout au plus bonne pour les prêtres !

Le second reprend la même idée; le troisième invite l'Arétin à se faire grec, pour suivre la mode du temps :

...et déjà je crois t'entendre, — vêtu de blanc et la cithare à la main — pincer les cordes et nous chuchoter en grec — ce que tu avais coutume de faire en italien !

Dans le quatrième se trouve une espèce d'invitation à l'embarquement général pour Cythère :

A quoi bon languir pour cette féroce et vaine — divinité qu'est la Pudeur ? Il vaut mieux attendre la Parque — les fleurs dans les cheveux plutôt que le rosaire en main !

Enfin le cinquième, intitulé *Excelsior*, indique l'antidote :

Et nous, ma chère, que ferons-nous ? — Pour nous, saint est le foyer, asile noble — de l'honneur, de la foi, de la prière.

Nous, du voile brodé de deux berceaux, — des tombes de deux saints vieillards, — toujours nous verrons et entendrons le Ciel.

Un grido fut assez abondamment commenté par la presse. ¹

Ainsi le « doctor Minimus » de l'*Illustrazione Italiana*, dans sa « conversazione letteraria » du 21 avril 1878, approuve ce cri d'indignation et proteste à son tour contre le parti-pris de certains novateurs : « Nous admirons quelques œuvres d'art malgré l'indécence ; vous, vous les admirez à cause de cette indécence à laquelle vous donnez le nom de réalisme. » Et aussi : « N'avoir ni grammaire ni prosodie, ne rien raconter de nouveau, n'avoir ni élégance de forme ni nouveauté de pensée, tout cela importe peu à l'école nouvelle : le sublime de l'art pour les pontifes du *Sole*, de la *Farfalla*, des *Pagine Sparse*, de la *Vita Nuova*, de l'*Alfa*, consiste à pousser la moralité jusqu'à l'indécence. » (sic) Le 10 août 1879 R. Barbiera, parlant de Stecchetti dans l'*Illustrazione Italiana*, ira jusqu'à dire : « Il n'est pas agréable de mettre la main là où il y a de la saleté. » A son tour, Bersezio dans la *Gazzetta letteraria* ² approuve entièrement Rizzi et cite in extenso son cinquième sonnet : *Excelstor*.

Même approbation dans la *Rivista Minima* ³ de la part de Salvatore Farina, qui lui aussi proteste contre la nouvelle Arcadie... La *Farfalla* de Milan pose le problème sur un autre terrain : social et même politique. « Pulviscolo » y publie ⁴ quatre sonnets inspirés par ceux de Rizzi. Dans le premier, *A Messer Pietro Aretino*, il dit que ce n'est pas le fameux Arétin qu'il faut invoquer mais Juvénal, car aujourd'hui la corruption entre dans les « augustes demeures », et — comme un écho à *Dopo le Nozze* de Stecchetti — il dit :

E' in alto in alto che l'amor s'infogna !

Cependant Rizzi n'eut pas que des applaudissements. Lodi qui, dans les *Pagine Sparse* ⁵, avait critiqué l'hypocrisie et la moralité

1. A. ALFANI, parlant dans la *Rassegna Nazionale* (mai 1880) de la 5^e édition du volume, reproduira un curieux sonnet inédit de Rizzi : *La gallina meccanica*, à propos des inconvenances de la poésie vériste.

2. Numéro 11 de 1878.

3. Numéro du 14 avril 1878 (article de S. Farina). De même on y signalera favorablement (numéro 8 de 1879) la 4^e édition du *Grido*.

4. Numéro 3 de 1878.

5. *I gridi di Tartufo*, numéro du 5 avril 1878.

Dans la même revue, numéro du 5 juin 1878, les vers de Stiavelli *A un letto di legno* renferment une allusion à Rizzi sous le nom de Tartufe : « Tartufe, scribe et pauvre maître — qui enseigne la grammaire — aux fillettes studieuses — et qui crie contre la Réalité qui démasque — dieux, hommes et choses... »

La *Farfalla* (17 mars 1878 : article : *I quattro che del Prof. Giov. Rizzi*) avait fait un compte rendu ironique du *Grido*. Quant à l'article *Un grido* de Zena, paru dans le n° du 28 avril, nous verrons plus loin qu'il ne concernait pas Rizzi mais était un cri d'alarme contre les mauvais véristes dédaigneux de la forme.

jalouse des vieilles filles sans amour, qui avait invoqué la préface de *Mademoiselle de Maupin* et déclaré : « Chaque époque a la littérature qui lui convient », s'attaqua à Rizzi, montrant à ce propos qu'à cette époque comme à d'autres de l'histoire littéraire l'art et la politique, l'art et les grands principes humains sont solidaires, il s'inquiétait en pensant que la mort de Pie IX faisait espérer à certains la *Conciliazione* et... une réaction catholique.

De son côté, Cavallotti qui, on l'a vu, ne goûtait pas Stecchetti, publia dans le *Crepuscolo* de Gênes des vers ironiques *A un poetino allevatore di uccelli*, où il disait à Rizzi en le parodiant :

*Felice te ! le forti gioie in seno
Ridonti e sferzi ai vili bardi il cuoio !*

Une autre attaque contre le vérisme de Stecchetti fut constituée par la plaquette *Praefatio*¹ de Luigi Alberti. Ces vers, l'auteur les avait envoyés à Zanichelli qui ne voulut pas les éditer, peut-être parce que « imprimer des vers orthodoxes, c'est perdre son temps », comme dira l'auteur. Et le champion de l'idéalisme — Alberti, modestement, se proclame tel — avant de reproduire des échantillons de poésie vériste qu'il choisit de préférence parmi ceux qui révèlent la tendance antireligieuse², avant de reproduire aussi, pour marquer le contraste, des vers spiritualistes de Giusti³, s'écrit avec tristesse :

Aujourd'hui l'art lascif — chante des épaules de Junon et des poitrines nues. — Stecchetti a raison : — on ne ravive pas en nous du cœur vaillant — la valeur romaine — parmi les balivernes chrétiennes et la douleur pieuse ; — aujourd'hui la Muse amie — de la grandeur antique — cherche l'orgueil désiré au milieu des baisers — de filles provocantes — et, abandonnant toute pudeur, — serrant le poète sur son cœur, — de son sein bien garni et découvert — elle laisse s'échapper cris et blasphèmes dans son obscène langage.

Pour la défense de Stecchetti se dressèrent plusieurs poètes et critiques à la suite de Lodi. Le plus notable, à cause de la carrière de philologue éminent qu'il eut ensuite, fut P.-E. Guarnerio, alors pro-

1. *Praefatio, versi di L. ALBERTI all' editore Nicola Zanichelli*; Firenze, Arte della Stampa, 1878.

2. *Not d'Epicuro...* (Stecchetti, *Postuma*); *Addio, semitico nume...* (Carducci), *Tutto ora tace, o vedovo Clitumno...* (Carducci).

3. *Gli aspetti di quaggiù perdon virtute — Delle pensate cose al paragone — E Dio, centro di luce e di salute, — Ci risospinge a sé con questo sprone.*

fesseur à Biella. Sa plaquette, justement intitulée *Auxilium*¹ et qui devait lui valoir des sanctions disciplinaires², se compose de dix sonnets suivis d'une *coda* en prose.

Les sonnets sont à la manière de Stecchetti, sans toutefois aller jusqu'aux excès du maître. Voici par exemple une profession de foi (*La nostr' arte*) :

A nous les ivresses de la chair humaine — et les batailles sans répit, — les batailles du corps et de la pensée, — Mais à nous aussi les envolées du péan — à nous la gloire de mourir sur le champ de bataille, — en criant très haut : notre Art est la Vérité !

Et voici un programme voluptueux (*Amore*) :

Et nous te voulons nu comme la main, — sans fard ni hypocrites rougeurs, — amour de chair et d'âme, amour humain !

La conclusion en prose est un acte d'admiration et de fidélité envers Stecchetti et une profession de foi vériste :

Nous voulons émanciper l'Art de l'imitation et de la reproduction de toute littérature passée... Vous voulez que nous ne refassions pas l'ancien, que nous soyons modernes, et vous ne voulez pas que nous soyons vrais ? Et si nous osons soulever à peine un coin du voile sous lequel pourrissent les plaies de notre société, aussitôt vous êtes pris d'épouvante et vous craignez que le Vrai ne détruise tout idéal ? N'ayez crainte : le Vrai ne détruit pas l'Idéal, pourvu que celui-ci soit humain, qu'il n'aille pas au-dessus des nuages, mais qu'il reste ici-bas sur la terre.

*
**

Mais le plaidoyer le plus énergique en faveur de Stecchetti fût celui de Stecchetti lui-même. Le poète de *Postuma*, désormais démasqué, publia d'abord *Polemica*³. Cette mince plaquette de 16 pages se termine par une note dans laquelle l'auteur appelle modestement ces pièces « *telum imbelles* dans la vaine lutte entre l'idéal et la vérité. » Les poèmes sont au nombre de dix : outre la réponse à Cavallotti que nous avons déjà citée, ce sont neuf sonnets réguliers.

1. *Auxilium, Sonetti con coda in prosa*; Bologna, Zanichelli, 1878.

2. D'après *Arte nuova* ? (lettre II), article cité de G. Molineri dans la *Gazzetta Letteraria*.

3. *Polemica*, versi di Lorenzo Stecchetti, Bologna, Zanichelli, 1877.

Celui qui commence ainsi : *Ed anche a me...*, dans son affectation d'idéalisme familial, est une *oratio pro domo sua*. Le poète y parle avec une apparente sincérité de son intérieur, de ses deux enfants, fils de l'amour, d'un deuil cruel, de son travail et de l'honneur qui éclaire son foyer :

Et pendant ce temps les âmes pures et bonnes — qui confondent les apôtres et les poètes, — les âmes pieuses me croient un coquin

Parce que mes affections chères et secrètes — n'ont pas été par moi toutes portées en procession — en braillant des psaumes, comme font les prêtres.

Le sonnet *Idealisti saggi* reprend une idée analogue sur un ton humoristique : ayant beaucoup aimé dans sa jeunesse, il lui sera beaucoup pardonné, et il pourra ainsi monter au ciel « avec des ailes dans le dos ». La fin est tout à fait dans la manière de certaines pièces de *Postuma* :

Là je verrai au-dessus des étoiles, — ange blanc, archange joyeux, — ma dame au milieu des autres belles;

Et furtivement elle viendra au fond du ciel — me faire les caresses et les beignets — qu'elle me fait si agréables en ce monde.

Avec la série des cinq sonnets *Alla Musa* nous retombons dans l'inspiration érotique agrémentée de réminiscences classiques ¹ et se terminant sur un ton de polémique :

Palpitez dans le rythme où je vous invite, — ô blanches nudités de ma Muse. — Tartufe et les impuissants vous haïssent; moi, je vous aime.

Cette série pourrait être complétée par le sonnet, pourtant détaché ici, — *No, squaldrina non è...* qui reprend le même thème avec une belle impudeur :

Non, elle n'est pas une garce parce qu'elle refuse — les commodes mensonges de l'idéal, — Non, notre Muse n'est pas une garce — parce qu'elle n'a pas [prononcé] les vœux de la vestale.

Ne l'accusez pas si elle n'a pas coutume de voiler — la brutale obscénité de son siècle : — le vrai est tel [qu'elle vous le montre], le vrai est son excuse, — tant pis pour vous si vous l'avez fait tel.

1. Sonnet II: L'Illissus, Adonis, Cérès, les Ménades, y apparaissent.

Quant à *Candide tortorelle*... , après deux quatrains idéalistes en l'honneur des blancs oiseaux, il se termine par un finale heinien qui rappelle celui de *A Venezia* :

...emblèmes sacrés des paisibles affections, — symboles de l'amour sérieux et rangé, — des étreintes périodiques et correctes,
dites à mes critiques qui à tout prix — veulent vous voir dans mes sonnets ¹ — que je vous aime, oui, mais rôties.

En somme, cette *Polemica* est assez modérée dans son expression. On dirait que le poète veut surtout se défendre contre le soupçon d'immoralité personnelle, et qu'il s'applique à placer côte à côte une pièce comme *Ed anche a me*... et tel sonnet voluptueux de *Alla Musa* pour montrer que, comme il le dira plus tard ², la poésie doit décrire tous les aspects de la vie. Ce qui apparaît clairement aussi dans ces quelques pièces, c'est une dérision invétérée de l'idéal.

*
* *

La plaquette *Polemica*, à cause de son mince volume, et parce qu'elle fut bientôt suivie de *Nova Polemica*, fut assez peu commentée. Rappelons seulement un compte rendu, le plus important, de D. Gnoli, paru dans la *Nuova Antologia* ³. Gnoli parle au nom de la raison. Partant du premier sonnet *Ed anche a me*... il constate que, si c'est là le vrai *Stecchetti*, celui-ci s'est calomnié dans *Postuma*, et il a tort de s'en prendre aux *anime castigate e buone*, comme il dit, qui partagent ce sentiment de la famille et de l'honneur. Le poète dit qu'on lui reproche de ne pas « porter en procession » ses affections les plus intimes. Mais puisqu'il a étalé les autres, qu'il aurait fort bien pu laisser dans l'ombre, on aurait le droit de le juger d'après cette prédilection avouée de sa part. Ou bien il doit reconnaître qu'il est en contradiction avec lui-même.

Gnoli croit pouvoir noter à ce propos dans la poésie italienne une convention nouvelle : il faut désormais, pour être lu, blasphémer et étaler ses aventures érotiques et bachiques.

Puis Gnoli, s'élevant au-dessus du cas particulier de *Stecchetti* et même au-dessus du vérisme, proclame la nécessité de ne pas sé-

1. Allusion sans doute aux *Uccelletti* de Rizzi.

2. *Prologo* à la *Nova Polemica*.

3. Numéro du 15 juin 1878, *Rassegna letteraria*.

parer la poésie de la vie. La réaction actuelle contre le faux spiritualisme manzonien qui introduisait à tout bout de champ les anges et le paradis dans la littérature, est un remède pire que le mal. Sans aller jusqu'à confondre, comme dit Stecchetti, les apôtres et les poètes, il ne faut pas pousser à l'extrême le principe *lasciva est nobis pagina, sed vita proba est*¹. Et à ce propos, l'art pour l'art est condamné une fois de plus :

Certains, par la théorie de l'art pour l'art, tendent à faire de l'artiste quelque chose de séparé de l'homme; comme si une action humaine quelconque pouvait se soustraire à la conscience de celui qui l'accomplit. Il me semble que la vérité même et la dignité de l'art exigent la confusion de l'artiste et de l'homme.

Au lieu de l'art pour l'art il faut faire l'art éducateur; sans aller jusqu'au dogmatisme on peut, comme Homère et Virgile, faire de l'art artistiquement éducateur de façon à

...présenter à l'imagination et à l'esprit d'imitation quelque chose de plus grand, de plus beau, de plus noble que ce que nous avons habituellement sous les yeux. Car si au contraire l'art doit servir à détruire ce qu'il y a de beau et de poétique dans la réalité, ne vaut-il pas mieux s'en passer ?

Après l'art patriotique du Risorgimento — dont Gnoli reconnaît qu'il n'a pas à se perpétuer — l'art de l'Italie libérée et unifiée doit

verser dans les âmes le sentiment du devoir, la force de caractère, les sentiments distingués.

Pour cela, le poète n'a qu'à rester naturel et sincère.

Car, étant donné que les poètes nouveaux qui blasphèment et insultent la morale et la pudeur, sont généralement bien meilleurs qu'ils ne veulent le faire croire, et cachent le plus souvent des hommes comme Stecchetti, qui souffrent, qui travaillent et aiment, le plus grand service que l'on puisse rendre à la morale et à l'art consiste à s'efforcer d'unir l'homme et le poète, à combattre cette fausse théorie qui détache l'art de la vie et de la vérité, qui impose à l'honnête homme de se montrer sous les dehors d'un coquin, de simuler l'ivresse de l'esprit et des sens, de dissimuler ses honnêtes et

1. Ces mots, inexactement cités par Stecchetti et par de nombreux critiques à sa suite, sont de Martial: *Lasciva est nobis pagina, vita proba*. Ce vers termine la pièce *Ad Caesarem* (Epigrammes, I, 5).

nobles sentiments. Quand ce préjugé sera vaincu, Stecchetti et les autres chanteront leurs vrais sentiments; ils pleureront sur les tombeaux, ils plaisanteront avec les amis, ils nous parleront de la patrie, ils nous diront leurs souffrances, leurs travaux, leurs amours, les joies austères de la famille, etc...

En somme, ce qu'il faut surtout retenir dans la critique de Gnoli, c'est d'abord l'expression de cette hostilité, traditionnelle en Italie, contre tout art libéré de préoccupations politiques ou morales, pratiques en un mot. Le vérisme narratif connaîtra lui aussi cet obstacle¹. Puis, cette prévention, au nom de la morale et des convenances, contre un art qui représenterait même les côtés les moins nobles de la nature humaine; enfin ce postulat — car c'en est un — que la poésie doit représenter le poète, que l'art et la vie de l'artiste doivent être une seule et même chose. Et, au fond, tous les critiques de Stecchetti exploitent, à quelques nuances près, surtout ces arguments.

*
* *

Entre temps, la mince plaquette de *Polemica* devait s'amplifier pour atteindre, « accrue de masse et d'insolence »², les 208 pages de la *Nova Polemica*³ où le *Prologo* à lui tout seul s'étend sur près de 80 pages⁴, à la fois plaider et manifester, une des principales pièces de résistance dans l'histoire du vérisme poétique.

Voyons donc cette longue profession de foi, ce « *pro domo sua* cicéronien », comme l'appelle l'auteur lui-même⁵. Stecchetti, entrant rapidement dans le vif de son sujet, examine d'abord avec ordre, puis avec une certaine confusion, les principaux griefs invoqués contre lui, contre l'école nouvelle qu'il représente.

En premier lieu, l'athéisme. La foi n'est pas nécessaire pour écrire de beaux vers : que l'on songe à Lucrèce, à Guido Cavalcanti et à tant d'autres. D'ailleurs, parmi les véristes ou elzéviriens, il y a de tout : sceptiques, panthéistes, hégéliens, matérialistes, etc. A ce propos, Stecchetti fait remarquer que son sonnet terminé par le vers

Bevendo in fresco e bestemmiano Cristo

était, comme l'indiquait le titre, un chant d'ivresse. Et il invoque une maxime qui sera souvent reprise par lui et par d'autres véristes :

1. Voir notre *Vérisme narratif*, passim.

2. *Prologo* cité, éd. citée des *Rime*, p. 147.

3. Bologna, Zanichelli, 1878. Dix-sept éditions en ont paru jusqu'en 1913.

4. Il en tient 76 dans l'édition citée des *Rime* (147 à 223).

5. *Dedica*, *Rime*, éd. citée, p. 142.

Lasciva nobis pagina, sed vita proba est. Un peu plus loin, quoiqu'il ne juge pas condamnable ce qui est décrit dans certains poèmes de *Postuma*, il proteste ¹, en réponse à la critique de Gnoli citée plus haut, contre cette attitude qui fait de toute œuvre d'art une autobiographie et prête à l'auteur toutes les pensées, tous les sentiments que celui-ci attribue à ses héros. Par là il s'expose au reproche d'insincérité qui lui sera fait plus d'une fois.

La seconde accusation lancée contre les véristes est celle qui concerne le patriotisme. « Etant donné, répond Guerrini, que nous faisons profession de dire les choses comme elles sont, ne pas parler de la patrie peut être charitable » ². Carducci a fulminé contre certains pseudo-patriotes; aujourd'hui il n'y a rien de glorieux à chanter en Italie. D'ailleurs, ne peut-on pas, comme Cassius, attendre les ides de Mars en buvant du cécube ³ ou cacher l'épée d'Harmodius dans le myrte cher à Vénus ?

Troisième reproche : les véristes disent du mal des femmes. Ils se contentent, répond le poète, de constater des choses indiscutables. On les accuse de chercher dans la Suburre leurs modèles; mais est-il nécessaire pour cela de descendre si bas ? « Nous montrons franchement, effrontément si vous voulez, le mal que nous voyons » ⁴. Avec certains de ses critiques, Stecchetti reconnaît que toutes les femmes ne sont pas corrompues; mais ce qu'il réclame, c'est pour celles qui le sont réellement, une place dans l'art :

J'aime Grisélidis moi aussi, mais il me semble que même Belcolore peut trouver place dans l'art. Les critiques hurlent: vous ne nous parlez que de Belcolore ! Je ne sais si cela est vrai; mais est-ce que nous excommunions Grisélidis en ce faisant ? Chantez-la, vous, et nous, nous chanterons l'autre et nous serons quittes. Nous ne voulons pas exclure Béatrice, nous voulons que l'on admette aussi Fiammetta; et c'est là ce que vous ne voulez pas ⁵.

En quatrième lieu, on reproche à Stecchetti et à ses imitateurs leur *carnalismo*, leur brutalité, leurs obscénités. Là encore l'auteur défend son école, née comme une nécessaire réaction contre « les langueurs des amours passées qui tendaient à faire de l'art une mer

1. Ed. citée, pp. 197-198.

2. Ed. citée, p. 151.

3. Cf. CARDUCCI. *Brindisi, Juvenilia*, libro II, XXIX.

4. *Rime*, éd. citée, pp. 155-156.

5. *Ibid.*, p. 156.

de lait et de miel » et n'admettaient que la figure idéalisée de la femme. Le remède est violent, mais indispensable. D'ailleurs (et c'est là un argument que les journaux véristes exploiteront à fond) si l'on s'arme de cette pudibonderie il faut éliminer « presque toute la poésie grecque, toute la poésie latine, presque tout le Trecento, tout le Risorgimento »¹. De plus, certains antivéristes, comme Vitale², ne placent-ils pas des vers... décollés sous la protection d'une préface antivériste ?

Au surplus, l'art ne fut jamais corrupteur, et si jamais il est corrompu, c'est qu'il l'a été par le milieu social : « Ce n'est pas la faute de l'art si le public lit plus volontiers une mauvaise traduction de l'*Assommoir* que les sempiternels *Promessi Sposi* »³. Et Stecchetti reviendra souvent sur cette idée que le vérisme, comme l'esprit bourgeois, sont non pas des causes mais des effets, des « moments d'une évolution civile. »⁴

A partir de ce point, une certaine confusion règne non pas dans les idées de Stecchetti mais dans le plan avec lequel il les expose. Les arguments se succèdent le plus souvent sans lien logique apparent ; une question traitée est reprise plus loin sous une nouvelle forme : c'est plutôt là désormais un bavardage qu'une argumentation serrée. Essayons d'y remettre un peu d'ordre.

Stecchetti reprend les idées hégéliennes exposées par De Sanctis sur l'évolution :

En art il faut être de son temps ou mourir. Peu importe si le milieu n'est pas le meilleur ; c'est dans celui-là qu'il faut vivre. Peu importe si la société n'est pas saine : dans la maladie elle-même est le secret de l'évolution, la genèse de l'avenir. Chaque anneau de la chaîne doit être à sa place sous peine de solution de continuité⁵.

En Italie on en est encore à l'Arcadie, on ignore ces théories évolutionnistes et c'est contre cela que l'école nouvelle veut lutter. La tendance à « un paganisme réformé, à un naturalisme, à un panthéisme naturaliste » s'accroît chaque jour contre tous les dogmes de l'immobilité. Les temps sont passés, de l'Index et de l'Inquisition : il faut aujourd'hui discuter avec la raison, avec l'histoire, avec la critique.

1. Ne veut-il pas dire plutôt : *Rinascimento* ?

2. Dans sa *Primavera*, Torino, Loescher, 1878.

3. *Rime*, éd. citée, p. 163.

4. *Ibid.*, p. 192.

5. *Ibid.*, p. 167.

Souvent la discussion de Stecchetti est menée sur le ton de l'humour. Ainsi il affirme, à propos du néo-paganisme vériste : « il y a autant de poésie dans la queue d'un faune que dans le pluvial d'un archevêque » ¹. Et ailleurs : « nous avons un art aussi, mais, comme la bouche d'Ezéchiel, notre langue ne fuit pas les souillures. Nous sommes des chirurgiens et non des Dames du Sacré-Cœur. » ²

Une des cibles préférées de Stecchetti est le manzonisme idolâtre. Il s'applique à tourner en dérision le culte extérieur dont certains idéalistes entouraïent la mémoire du poète de la *Pentecoste* devenu pour eux un symbole et un modèle « contre les intempérances d'une nouvelle école littéraire qui se complaît dans la puanteur d'un vérisme inconvenant » ³. A ce propos, Stecchetti souligne que le vérisme accepte l'idéal à la condition qu'il ne soit pas « une recette, un transparent, un moule » et qu'il ne prétende pas à l'exclusivité de l'art. De son côté le vérisme n'est pas unilatéral comme on veut bien le dire : il vise à représenter « l'homme tout entier, dans sa beauté et dans sa difformité, dans ses instincts sublimes et dans ses bas instincts ». « Chercher [uniquement] la difformité..., s'y complaire est un cas pathologique, tout autant que de feindre qu'elle n'existe pas. » ⁴

Stecchetti insiste avec complaisance sur le postulat de l'« art éducateur » ou « corrupteur » exposé par Gnoli et d'autres. Ainsi Leone Fortis a prétendu dans l'*Illustrazione Italiana* ⁵ que le vérisme est la cause de certains crimes crapuleux, et Stecchetti n'a pas de peine à répondre que, depuis Caïn jusqu'à Passanante ⁶, les grands criminels n'ont pas attendu le vérisme. Dans la poche de Passanante on a trouvé un volume de littérature dite « éducative ». Quel vacarme si l'on y avait découvert un exemplaire de *Polemica* ! ⁷ L'art agit très peu sur la société : Juvénal a-t-il modifié les mœurs ? Gnoli affirme que la poésie italienne a amené la libération et l'unité de la patrie. Et Stecchetti de répliquer que cette poésie du Risorgimento (impossible un demi-siècle plus tôt et dont la rhétorique fait sourire à distance) ne fut elle-même que le reflet des aspirations nationales au milieu desquelles elle se développa.

1. *Ibid.*, p. 178.

2. *Ibid.*, p. 179.

3. *Ibid.*, p. 182.

4. *Ibid.*, p. 185.

5. Numéro du 18 août 1878.

6. Passanante attenta à la vie du roi Humbert I^{er}, en 1878.

7. Il veut sans doute parler plutôt de *Postuma*.

D'autres critiques reprochent aux véristes de ne pas se préoccuper des grandes questions sociales. Cela permet à Stecchetti de faire de graves déclarations, qui seront habilement exploitées contre lui par les conservateurs de l'art et de la politique, sur les tendances révolutionnaires de l'art nouveau :

Qu'il [le critique en question] prie son Dieu de ne pas se réveiller quand, une fois terminées ces inutiles escarmouches, viendront les batailles véritables; quand cette société hypocrite, pourrie et sans cœur que nous clouons au pilori dans nos pauvres chants se trouvera en face de la révolution de la justice... Alors il entendrait ces mêmes bouches qui aujourd'hui racontent froidement les lâchetés et les turpitudes d'un monde en décadence chanter de tout autres chants, faire entendre de tout autres péans ! Certains critiques... ne se rendent pas compte de ce qui se trouve sous cette école vériste; ils ne voient pas où l'on va et où nous voulons aller; ils ne sentent pas que nous sommes destinés à voir des triomphes bien différents de ceux de l'Eglise et de l'école de Manzoni ! Ils ne comprennent pas à quel renouvellement social tendent en plein accord les écoles positives dans les sciences et dans l'art... Aveugles ! vous voulez donc que nous vous les jetions au visage, les hymnes socialistes ?

Pourtant Stecchetti semble voir le danger de telles déclarations, puisqu'il demande que l'on distingue la forme et la substance de l'art nouveau, et que l'on ne condamne pas le vérisme à cause des idées ou des sentiments de certains de ses représentants. A la critique de tendances doit se substituer la critique d'art : si l'on se contentait de la première, il faudrait condamner les *Promessi Sposi* qui ont prêché la résignation à l'Italie asservie.

D'autre part il s'élève contre l'idée d'école : chaque auteur porte la responsabilité de ses écrits : quelques jeunes poètes ont pris pour devise les vers de Carducci *Odio l'usata poesia...* ¹ mais on ne peut, à ce propos, parler d'école ². L'école vériste n'existe pas. ³

Et d'ailleurs, une fois de plus, il s'agit de s'entendre sur le sens des mots. Toutes les distinctions subtiles entre véristes, réalistes, etc. ne sont que pur bavardage. Si idéalisme signifie transformation du vrai par l'artiste, nous sommes tous idéalistes; si vérisme signifie photographie, aucun des plus échevelés rebelles ne l'est; quant à l'idéal, il n'est pas unique. Au fond « il n'y a ni véristes ni

1. *Preludio aux Odi barbare*, éd. complète des *Poeste*, p. 781.

2. Ed. citée des *Rime*, p. 212.

3. *Ibid*, p. 210.

idéalistes, il y a des auteurs qui écrivent bien et des auteurs qui écrivent mal, voilà tout. » ¹

Pour conclure, et avant de saluer son lecteur d'un pied de nez moqueur, Stecchetti se résume en déclarant qu'il est hostile à tous les excès, quoique ceux-ci soient peut-être nécessaires :

La rébellion exagère peut-être, mais la réaction exagère aussi; et rébellion et réaction ne sont que la thèse et l'antithèse d'où, triomphante et glorieuse, jaillira la synthèse.

Tout en développant son argumentation, Stecchetti en passant donne quelques vigoureux coups de patte à des adversaires, critiques plus ou moins violents du vérisme. Tour à tour nous voyons défiler Alberti, Gnoli, Galazzini, Guerzoni, Vitale, Cavallotti, Rizzi, Ferràri, Fortis, Stoppani di Beroldinger, De Gubernatis et quelques autres qui ne sont pas nommés et dont l'identification ne nous a pas été possible. Contre eux Stecchetti emploie tantôt le ton de la polémique d'idées, comme on l'a vu dans le passage sur la révolution, tantôt celui de l'ironie.

Cette longue défense est parfois assez faible et souvent même discutable; l'attitude à l'égard des femmes est franchement déplaisante. Mais Stecchetti est dans le vrai quand, après Carducci, il prêche la nécessaire réaction contre le vieil arcadisme sentimental, quand il proteste contre l'art unilatéralement idéaliste ou contre la mauvaise foi qui attribue certains crimes au vérisme.

Mais souvent on souhaiterait chez lui une plus nette prise de position. On sent que Stecchetti — à part peut-être la question sociale — n'ose pas aller jusqu'au bout de ses tendances. Les femmes sont corrompues... mais elle ne le sont pas toutes; le vérisme n'est pas catholique... mais il admet toutes les formes du déisme; il peint le mal... mais il reste honnête; l'Italie est bien vile... mais on prépare peut-être en silence et sous les apparences de la dissipation un réveil glorieux; Stecchetti se moque du culte dont Manzoni est l'objet... mais il déclare admirer le grand écrivain; il rompt des lances en faveur du vérisme... pour déclarer plus loin qu'il n'y a ni vérisme ni idéalisme. Par ces demi-affirmations et ces demi-critiques Stecchetti essaie de rallier le plus d'adhérents possible à une doctrine assez élastique dont il voudrait faire la doctrine même de la raison moderne. Mais en réalité on ne retint que les affirma-

1. *Ibid.*, p. 217.

tions catégoriques, et à l'époque où ces pages parurent, elles firent scandale :

On y trouve énoncées avec grâce et aisance des théories esthétiques qui aujourd'hui sont acquises au patrimoine commun de la culture et qui, exprimées il y a quarante ans, épouvantaient les vieilles perruques, les moralistes, les académiques ¹.

Après ce *Prologo* débordant voyons maintenant le contenu poétique de la *Nova Polemica*. Nous ne reviendrons pas sur les pièces qui figuraient déjà dans la plaquette de 1877 ; nous passerons aussi sur deux pièces : l'une en latin macaronique (*Clam*), l'autre en dialecte bolonais (*Giovannin Bongee*) qui annoncent des productions analogues du recueil d'*Argia Sbolenfi*. ²

L'inspiration de *Nova Polemica* diffère assez nettement de celle de *Postuma*. La plupart des poèmes justifient le titre du recueil : soit ouvertement, soit par allusions ou parenthèses humoristiques, la polémique continue contre l'idéalisme, la fausse vertu, les pharisiens de l'art, etc. Rares sont les pièces (trois ou quatre) qui n'en relèvent pas, et il se trouve que ce sont les plus insignifiantes du volume (*Il nome di Maria*, *In musica*, *Là su, là su...*) La cible la plus fréquemment offerte aux attaques de Stecchetti est l'idéal, la convention de l'arcadisme sentimental et « bien pensant ». Dans une espèce de palinodie humoristique (*Apostata*) le poète déclare se vouer à l'idéalisme, à l'« art moral » ... à la condition qu'on lui dise exactement ce que c'est. Ailleurs (*L'idea pura*) il dénonce la contradiction entre les écrits idéalistes de certains « poètes moraux » et leur vie toute matérialiste ; ailleurs encore (*Ai poeti pinzocheri*) il raille la pudibonderie littéraire : « Bienheureux ceux qui se sont châtrés — pour le royaume du ciel ! » et il place ce poème sous une épigraphe de Chamfort : « Plus les mœurs s'altèrent, plus on devient délicat sur les décentes. Par cette raison, plus les hommes deviennent vicieux, plus ils applaudissent à la peinture des vertus. » Ou bien Stecchetti donne (*A Ugo Bassini*) le modèle d'un sonnet idéal, c'est-à-dire parfaitement privé de sens ; ou bien encore (*Alle ostriche*) il chante les huîtres solitaires et chastes, « image et modèle — des poètes néo-catholiques. » Et dans plusieurs autres pièces l'« idéal » et la vertu austère sont tournés en dérision plus ou moins délicatement (*Quando vedrai...*, *A certi farisei...*, *Esser donna vorrei...*, *Nell' album*).

1. A. MACCHIA : préface aux *Brandelli* de Guerrini.

2. Voir au dernier chapitre de notre étude.

Mais une autre cible a de plus en plus la prédilection de Stecchetti ; c'est le sentiment religieux avec tous ses corollaires. Le poète déclare que s'il renaît, il sera prêtre, puis cardinal, puis pape, et fera attribuer un siècle d'indulgence à la lecture du *Decameron* (*Se nasco un' altra volta...*) Il invoque l'appui de Carducci (*A G. Carducci*) en faveur de ses disciples qui luttent contre la réaction : Enotrio semble endormi, et pendant ce temps « l'étendard aux clefs d'or » flotte avec défi. La chasteté monastique est raillée dans *Per nozze* et dans *Ma noi non ci curviamo*. Cette seconde pièce, qui part d'un sentiment de révolte contre la théorie chrétienne du renoncement, prend l'allure d'un hymne à la déesse Vérité, et les réminiscences carducciennes (*Satana* et *Canto dell' Amore*) sont évidentes :

Sur la ruine immense — de la légende judaïque et de Sion, — forte, fière, seule, — notre déesse, la Vérité, demeure :

La déesse qui peu à peu — nous dévoile le mystère de la vie. — Grâce à elle nous avons dompté le feu ; — nous avons grâce à elle dompté la foudre et la terre.

Voici que jusqu'aux étoiles — montent les hymnes et les cris du triomphe. — Le grand rebelle a vaincu — et les portes du ciel ne prévaudront point !

Les autels brisés tombent, — les fantômes impurs du passé se dissipent ; — En avant, en avant, en avant — la torche et la hache au poing !

Dans *L'Annunciazione*, poème d'une aisance remarquable et d'une fraîcheur toute biblique, après treize strophes qui pourraient être d'un poète chrétien, il réduit — par le dernier quatrain — à une vulgaire aventure humaine le dogme de l'Incarnation ; il ramène à un banal guet-apens amoureux le délicat épisode illustré par le pinceau de tant d'artistes mystiques.

Caractéristique aussi de cette tendance antidogmatique est la série de poèmes avec le titre général *Dies Iræ* et sous une épigraphe de la *Pucelle* de Voltaire.¹

Le premier chant introduit, grâce à une rapide évocation automatique, une méditation sur la mort et le Jugement dernier ; mais cette méditation prend bien vite le ton burlesque. Le poète imagine qu'au moment où il sera réveillé par les trompettes de Josaphat il cher-

1. Oh, quand j'aurais une langue de fer — Toujours parlant, je ne pourrais suffire, — Mon cher lecteur, à te nombrer et dire — Combien de saints on rencontre en enfer ! (ch. v).

cherra en vain sa tête : elle lui a peut-être été volée par un critique qui en manquait, mais elle ne saurait s'adapter aux vertèbres cervicales d'un bigot (*collo torto*).

Au second chant le poète, ayant retrouvé sa tête, se rend devant le Juge : tous les hommes y sont, nus sans impudeur et sans gêne ; seuls les poètes chastes ont le geste de la Vénus de Médicis. Stecchetti retrouve là son Emma.

Avec elle (chant III) il évoque des souvenirs des beaux jours terrestres, mêlés de quelques reproches à l'infidèle. Mais pendant ce temps le Juge a parlé : ils sont damnés tous les deux ; ensemble ils iront gaîment en enfer. Car le chant IV dit la monotonie insupportable du paradis, *divina seccaggine*, peuplé d'anges, de chérubins, de béguines et d'abbesses, tous aveuglés par la splendeur divine... De temps en temps les élus assistent cependant à une académie littéraire, et Stecchetti reproduit (chap. V) un modèle de cette poésie « morale » célébrant les célestes joies et maudissant les *brutti maiali* qui ont osé chanter le vrai...

A ces attaques célestes, l'Abîme répond (chap. VI) : Nous n'envions nullement le Ciel avec ses nonnes et ses moines ; vive l'enfer des belles femmes, des gais compagnons, de l'amour libre, de l'oubli procuré par le Léthé !

Un autre aspect de l'inspiration « rebelle » de Stecchetti, qui sera imitée de préférence par les poètes de second ordre, est la poésie sociale, révolutionnaire qui se manifeste surtout dans deux poèmes : *Iustitia* et *Presto il giorno verrà*...

Iustitia est un véritable chant de rébellion contre la « tyrannique canaille ». Le poète voudrait être le bourreau pour exercer contre elle la vengeance des misérables mourant de faim. Cette pièce rappelle le *Carnevale* de Carducci et, entre autres, *I filosofi salariati* de Postuma. Elle se termine par des strophes ardentes :

Il crie, entendez-le, le peuple déchaîné : — Nous plèbe, nous ne mourrons pas, — mais au grand jour, dans la splendeur du soleil — nous nous ferons justice.

Des villes, des sombres mesures — que jamais n'embellit le soleil, — des montagnes, de la mer, des âpres forêts — que fouette l'aquilon, Innombrables, féroces et désespérés, — nous, plèbe maudite, — à votre rencontre nous descendrons armés — de fer et de vengeance.

C'est vous qui avez ri lorsqu'en vain — nous avons, au nom de Dieu, imploré pitié, — et vous mîtes une pierre dans notre main — quand nous vous demandions l'aumône d'un pain.

N'espérez donc pas de pitié au saint — jour de la colère éternelle. — Devant vous nous avons bien trop pleuré. — Lâches, à la lanterne !

Mêmes accents, mais plus rapides, dans le sonnet *Presto il giorno verrà*... qui commence ainsi :

Bientôt le jour viendra où, par les rues, — aujourd'hui si riches et si belles, — comme un fleuve en crue qui envahit la moisson — débordera l'armée rebelle.

Cette pièce valut un procès à Guerrini, qui fut d'ailleurs acquitté par le jury de Bologne.¹

Enfin, pour ce qui est du patriotisme, aux reproches de Cavallotti² contre son exclamation : *Noi siamo vigliacchi !*³ Stecchetti répond par une *Palinodia* ironique où il énumère toutes les gloires et toutes les vertus à rebours de l'Italie contemporaine : notre siècle, dit-il, est le siècle des Gracques, nous sommes tous, dès la naissance, des Catons et des Cincinnatus, tous honnêtes, tous héros, les femmes toutes parfaites...⁴

Que penser devant cette *Nova Polemica* ? Le ton est moins apaisé que celui de *Postuma*. Dans le premier recueil la fiction nous faisait douter de la sincérité du poète ; ici la virulence de l'attaque, la vigueur de la défense, l'acrimonie de la polémique sont-ils des garants de spontanéité ? Il est certain que Stecchetti nous paraît parfaitement à son aise dans cette attitude belliqueuse. Mais par contre, une fois de plus, il se charge lui-même de nous dérouter. Déjà dans *Wiener Blut*, après des strophes délicatement amoureuses inspirées par la célèbre valse de Johann Strauss qu'elles interprètent agréablement, voici que les préoccupations quotidiennes reviennent, si elles avaient été un moment écartées par la musique ensorceleuse. Et le poète maudit cette « voix de la haine qui résonne, cruelle, dans son cœur » et c'est malgré lui qu'il la grave « dans le rythme audacieux d'une ode alcaïque ».

Plus net encore est, dans le *Congedo*, le contraste entre les tendances pacifiques du poète et la lutte que lui impose la critique. Après une nuit d'étude il écoute, à l'aube, la voix intime de son cœur. C'est le printemps, tout aime ; seul il n'aime pas et il maudit la haine qui « fermente en lui, qui déborde dans ses vers pernicieux, lui brûle le sang, remplit son cœur de fiel » ; il maudit « ces ha-

1. Cavallotti fait allusion à ce procès dans la préface des *Anticaglie* que nous analysons plus loin.

2. Dans la *Ragione* de Bologne, 4^e année, n° 232.

3. *Caffè concerto* (xxi des *Postuma*).

4. Cavallotti y répondit par son poème *Bruto* des *Anticaglie*.

tailles que la haine envenime », et il se tourne vers ses jeunes enfants qui, sourjants, se réveillent dans leur berceau et lui tendent les bras. Alors il s'écrie, plein d'apaisement et de confiance :

O mes petits, orgueil, espérance de mon âme, — ô mes petits, vous me guérissez. Prends,

Prends mon livre, ô Maevius, tu peux le clouer sur la croix : — de ces berceaux je souris et je te pardonne.

Encore une fois, où est le vrai Stecchetti ? Dans ce *Congedo* comme dans le sonnet *Ed anche a me...* de la première *Polemica*, ou bien dans les pièces érotiques, burlesques ou révolutionnaires que nous avons analysées ? Quand est-il sincère ? C'est ce que nous ne saurions élucider, d'autant plus que l'on verra, avec les pièces franchement pornographiques d'*Argia Sbolenti*, Stecchetti aller jusqu'à nous faire douter non seulement de son honnêteté foncière mais de son bon goût ; jusqu'à nous faire supposer avec quelque apparence de raison que ces excès étaient uniquement dictés par le désir de flatter les bas instincts du bas lecteur...

*
* *

Mais il nous faut ici ouvrir une longue parenthèse dans l'évocation de cette polémique.

En effet, aussitôt après *Postuma* et au cours des discussions consécutives, les dérivations de Stecchetti s'étaient précisées, avaient pris corps au point de constituer un véritable mouvement collectif : la seconde Bohème, celle des « Rebelles » de 1878, que l'on va maintenant analyser.

CHAPITRE IV

BOHÈMES ET RÉFRACIAIRES DE 1878

On est assez embarrassé pour donner une étiquette collective aux représentants du mouvement poétique qui suivit *Postuma*. Les uns parlent encore de *Réalisme*, d'autres de *Vérisme*; les uns restent attachés au terme *Bohèmes*, les autres préfèrent celui de *Rebelles* ou de *Réfractaires*, soit par fidélité au culte du Grand Révolté de Carducci, soit par admiration pour le fameux livre de Jules Vallès publié en 1866, et qui les a souvent inspirés¹. Ainsi une pièce de Millelli, qui résume les tendances de ces révolutionnaires, est intitulée *Refrattarii*² :

Tristes au dedans et joyeux au dehors, — on rit et l'on ne pense pas à la vieillesse; — nous contre tous, tous contre nous.

...Nous voulons la mort et la ruine — de l'état et du roi; que Dieu le fasse ! — Nous mettons Jésus-Christ au pilori; — nous ne connaissons plus ni tien ni mien...

Et nous sommes ceux qui n'ont plus de pain, — nous sommes ceux qui n'ont plus de toit, — mais au milieu d'une si grande misère — il nous reste — quelque chose, et ce n'est pas peu; le cœur propre !

Qu'ils s'appellent Véristes, Bohèmes ou Réfractaires, leurs doctrines proprement littéraires ne varient guère. Cependant les Réfractaires représentent une minorité plus avancée, plus agissante et plus spécialement préoccupée, comme on le verra, par la question sociale.

1. La *Farfalla* du 13 juillet 1879 donne un article de « Pessimista » (Cameroni) sur Jules Vallès. Le critique du *Sole* avait préfacé la traduction des *Réfractaires* (2^e éd. Milano, Bignami, 1879) et avait été le premier, déclare-t-il, à faire connaître l'auteur par un article du *Gazzettino*.

2. Publiée dans le *Crepuscolo* le 14 décembre 1879.

Mais tous affectent le langage, les allures, les exubérances et les outrances des compagnons de Murger. Aussi leur conserverons-nous le double qualificatif, d'origine française, qui les caractérise le mieux.

Nous prenons comme date symbolique de ce mouvement 1878 qui marque, au lendemain de *Postuma*, et l'année même de *Nova Polemica*, le point culminant des campagnes pour ou contre le vérisme. La production a commencé dès 1877, elle se prolongera au delà de 1878, mais désormais l'essentiel a été dit, et les poètes véristes ne pourront plus que répéter leurs modèles ou se répéter eux-mêmes.

Nous ferons deux parts dans l'étude de ce vérisme : l'une sera consacrée à la théorie, relativement précisée désormais et telle qu'elle s'exprime dans les revues du temps, ainsi qu'aux thèmes développés dans un certain nombre d'œuvres que nous considérerons en bloc ; dans l'autre nous isolerons les productions de quelques auteurs qui, par leurs qualités de forme et leur plus grande vigueur de conceptions, ou encore par l'évolution significative qu'ils ont subie, méritent d'être étudiés individuellement.

*
* *

Nous avons souligné ailleurs ¹ le nombre et le caractère des revues dans lesquelles les véristes exprimaient leurs idées, et nous avons retenu comme représentatives du mouvement — avec des nuances sensibles — la *Farfalla* publiée à Milan depuis 1877, le *Preludio* de Crémone (1875), celui de Bologne (1877), les *Pagine Sparse*, de Bologne également, (1877) le *Crepuscolo* de Gênes (novembre 1878), l'*Alfa* de Pavie (1878) et, avec des réserves, la *Rivista Minima* de Milan (fondée en 1871). C'est donc dans ces feuilles batailleuses que nous chercherons l'exposé des doctrines des nouveaux Bohèmes.

La première Bohème avait été, de 1856 à 1870 environ, la *Scapigliatura* dont nous avons dit ² les caractères essentiels. Elle avait eu un centre unique et actif, Milan étant alors la ville la plus intellectuelle d'Italie ; et cela avait constitué pour la Bohème un élément de force. Ce fait avait eu aussi une autre conséquence : Milan étant (depuis le XVIII^e siècle surtout) la ville la plus française d'Italie, la Scapigliatura milanaise avait été d'inspiration es-

1. *Vérisme narratif*, 2^e partie, chap. III : *Le Vérisme et la critique*, § III : *Périodiques*.

2. *Ibid.*, première partie, chap. III.

sentiellement française, et elle s'était constituée — à part ses tendances patriotiques dues aux circonstances — sur le modèle des diverses Bohèmes parisiennes, en particulier celles de Murger et de Gautier. Cletto Arrighi, Carlo Dossi, Rovani, Tronconi, Ghislanzoni, avaient vécu et peint des existences analogues à celles des *Scènes* de Murger.

Une espèce de transition entre la Bohème de 1860 et celle de 1878 avait, on l'a vu, été représentée par le cénacle turinois de 1867-68 dont il a été question plus haut à propos de Camerana.

Après 1870, quand les œuvres de Zola pénètrent de plus en plus en Italie et y introduisent les nouveaux principes d'art, la Bohème italienne est toute désignée pour représenter dans la Péninsule le naturalisme zolien. Milan reste le centre le plus important de cette diffusion. Nous voyons à la même époque Tronconi y produire la série de ses romans audacieux et scandaleux.

Mais Milan, tout en restant le centre le plus notable, n'est plus le seul. L'influence combinée de la première Scapigliatura, de la Bohème française connue directement avec un sensible retard par quelques jeunes, et celle de Zola, presque concomitante pour certains, créent des colonies dans les principales villes.

La dispersion des efforts dans cette seconde Bohème nuira à son succès : Milan, Gènes, Bologne, Turin, Cagliari, Palerme, d'autres villes encore : autant de centres, autant de chapelles, autant de motifs de désagrégation, puisque les différences locales de tempérament introduisent des variantes dans la doctrine. De là des polémiques intestines, des querelles fratricides, des demi-trahisons et des reproches de tiédeur qui peuvent évidemment exister même avec un centre unique, mais qui deviennent plus fréquents et plus graves quand les efforts sont dispersés.

L'Italie, par la prise de Rome, a réalisé son unité politique : du côté du patriotisme les esprits ont eu tous les apaisements désirables. Une littérature analogue à celle du Risorgimento, sur les traces de Manzoni, de D'Azeglio, de Cantù, n'a plus de raison d'être. Mais il faut à ces âmes ardentes nées dans la fièvre des guerres nationales ou qui en ont connu les périls, un dérivatif à l'inaction actuelle. Il se produit pour elles un phénomène analogue à celui qui a donné — par le « mal du siècle » — naissance au romantisme français. Cette Bohème, en effet, sur bien des points, sera un romantisme retardataire. Alors les nouveautés philosophiques, les théories sociales et

humanitaires ¹ viennent fournir un aliment approprié à ces jeunes cerveaux, un thème nouveau à leurs exercices littéraires, et jettent une flamme nouvelle dans le foyer de la Bohème qui paraissait languir...

Tous les centres « bohèmes » n'ayant pas eu le même programme, celui que nous allons reconstituer est un programme d'ensemble, en quelque sorte synthétique et idéal.

D'une façon générale cette « Bohème vériste » embrasse tous les genres littéraires, quoique ses tenants cultivent surtout la poésie lyrique. Ils cultivent parfois aussi la prose narrative ou font du journalisme militant, comme Tarchetti et Fontana.

Seul Tronconi ² est exclusivement prosateur et romancier. Lorsque les théoriciens des revues bohèmes parleront au nom du vérisme, ils en parleront avant tout en poètes. Nous ne nous étonnerons donc pas de voir dans leurs théories tant de flamme, une fougue lyrique qui les rapproche du romantisme dont ils sont issus beaucoup plus que du naturalisme qu'ils ont l'air de prêcher.

Autre remarque générale : à part Tronconi et Stecchetti et peut-être Fontana et Milelli, aucun de ces théoriciens n'a acquis une renommée véritable : ils sont restés des gloires locales, des saints de chapelles littéraires. Le cas de Murger et de Gautier, historiens de la Bohème française et artistes originaux, n'a guère d'équivalents en Italie où d'ailleurs l'esprit critique et l'art littéraire se trouvent rarement réunis, malgré des exceptions brillantes. ³

On pourrait être surpris d'entendre parler encore de Bohème en 1878. Pourtant le mot est resté vivant et très employé par les adversaires autant que par les partisans du mouvement qu'il représente. Ainsi en 1879 paraît à Brescia un livre intitulé précisément *la Boemia* ⁴, qui, nous le verrons, veut être une parodie du genre de poésie des « bohémiens ». L'année suivante, un brave homme de conservateur littéraire publie à Palerme un poème satirique ⁵ en près de 5.000 vers pour défendre l'idéalisme classique contre le réa-

1. Les traces de ces théories dans le roman et la nouvelle sont étudiées dans notre *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. IV : *La seconde Bohème milanaise ou le Vérisme à thèse*.

2. Sur cet auteur, voir ce même chapitre de notre *Vérisme narratif*, en particulier pp. 179-198.

3. Nous ne citerons que Papini parmi nos contemporains.

4. *La Boemia; Galezze e fremiti raccolti e commentati da un Anti-boemico*; Brescia, Tip. Apollonio, 1879.

5. *La Teandromachia, ovvero classici e realisti; satira eroicomico* di FILIPPO LORICO; Palermo, Giannitrapani, 1880.

lisme nouveau. Dans cette œuvre bizarre sur laquelle nous aurons à revenir, si les dieux sont les champions du classicisme, les hommes leurs ennemis, prosélytes du « sordide vérisme », sont appelés encore *Bohemit* ou *Gitan*...

Dans l'esprit de ces zélés satiristes, le terme de Bohème avait sans doute une valeur infamante contre l'« école dévergondée » comme il l'avait sous la plume de certains critiques français de notre premier Réalisme, tels que Nettement, de Pontmartin et Hippolyte Babou¹. Mais les véristes italiens — par là se poursuit le parallélisme avec nos réalistes et les plus grands² — ne paraissent pas se formaliser de cette étiquette qu'ils sont les premiers à se donner, concurremment avec celle de *vérisme* : les deux appellations alternent ou se confondent souvent sous leur plume, soit par sympathie pour la Bohème-mère milanaise, soit pour ne pas adopter le terme de naturalisme qui paraît trop scientifique, ou celui de réalisme qui a toujours eu peu de succès à cause de son ancien sens essentiellement politique³. Bohèmes donc, et sans en rougir.

Quels sont les principaux caractères de ce mouvement ?

Notons d'abord que la Bohème de 1878 tient, chez certains de ses membres, à se distinguer de celle de 1860 environ. Chez certains, disons-nous ; car d'autres ne semblent pas établir entre les deux mouvements de différence bien nette. Ainsi « Lepidottero »⁴ proteste seulement contre une assimilation possible à ce qu'il appelle la « fausse Bohème », la « Bohème affectée ». Il indique nettement comme modèles de la vraie Bohème Gérard de Nerval, Heine, Murger, Gautier, et exprime son hommage de dévotion à Paris « centre d'immigration de la Bohème, cerveau et cœur de la terre. » :

Là accourt la fervente jeunesse pensive, pour souffrir, pour jouir, pour se mesurer dans le tournoi des talents, pour se purifier comme dans un creuset, pour mourir, comme Heine et Galloix⁵.

1. Cf. PIERRE MARTINO. *Le roman réaliste sous le second Empire*, Hachette, 1913, pp. 3-4.

2. *Ibid.*, p. 4.

3. Pour cette question de terminologie, nous renvoyons une fois encore à l'*Introduction* de notre *Vérisme narratif*.

4. *Verismo*, Florilegio della *Farfalla*, n° 1, Milano, Bignami, 1879.

5. S'agit-il de Charles-André Gallois (et non Galloix) (1789-1851), publiciste libéral et républicain ? Ce Galloix est encore cité dans la *Farfalla* du 20 juillet 1879, à côté de « Millière fusillé par des Versaillais, Vermersch, blessé à Satory », etc.

En outre, dès 1876, Ghislanzoni — un ancien Bohème pourtant ¹ — voit les abus que l'on fait du terme et quelles prétentieuses insuffisances il cache parfois :

Scapigliatura, mot vraiment sympathique, à la condition qu'il ne serve pas à masquer une ignorance présomptueuse; Bohème, chère et brillante coterie, à la condition qu'elle soit présidée et animée par l'esprit, par le talent, par le bon goût, par l'éducation parfaite et surtout par l'honnêteté. Ni Cletto Arrighi, ni Murger n'auraient jamais prévu l'indigne abus que l'on a fait à Milan de deux termes aussi gais et aussi honnêtes ! Chose étrange si l'on y réfléchit ! Chez nous on a fini par désigner sous le nom de Scapigliati et de Bohèmes tous les artistes sans talent et sans commandes, tous les hommes de lettres qui se soulent, tous les journalistes qui vivent de chantage ².

De son côté le *Crepuscolo* écrit en 1878 :

Il ne faut pas réduire la Bohème à ce monde factice et anormal, petite partie d'un immense tout, que Murger a décrit dans la *Vie de Bohème*... La Bohème n'exige nullement que l'on meure poitrinaire à l'hôpital comme Murger, d'épuisement comme Tarchetti, suicidés à vingt ans comme Pinchetti, pendus rue de la Vieille-Lanterne comme Gérard de Nerval, avec une balle dans le crâne à 70 ans comme Uberty, ou d'alcoolisme comme Poe, Rovani et Praga. Elle n'exige pas non plus les souliers déchirés d'Alexandre Schaunard, le chapeau sans forme et les pantalons usés jusqu'à la corde de Barbe-muche, ni le paletot antédiluvien de Gustave Colline; ce ne sont pas là les seules qualités indispensables pour être dignement Bohème; ce sont là plutôt des anomalies occasionnelles formées, imposées par une série de circonstances fatales, et qu'on doit... étudier dans l'individu qui les réunit, bien plutôt que dans l'école qu'il suit ou dans le camp où il sert. La Bohème exige deux qualités indispensables: esprit et cœur, ce qui est suffisant pour être un apôtre ou un martyr de l'utopie ³.

Ces Bohèmes trouvent donc que leurs aînés — français aussi bien qu'italiens — n'étaient pas assez actifs. Ils estiment qu'il n'est pas défendu d'arriver, d'essayer de devenir grand artiste, philosophe célèbre ou même ministre ! ⁴ Les méconnus ou ceux qui se disent tels, valent peu en général. La Bohème n'est qu'un noviciat sans ressources, mais elle doit mener à quelque chose de mieux.

1. Sur cet auteur, cf. *Vérisme narratif*, pp. 155-157.

2. *Rivista Minima*, numéro du 16 janvier 1876.

3. Numéro du 25 mai 1879.

4. *Ibid.*

Il y eut même un moment — assez court, d'ailleurs — où les Bohèmes de 1878, faisant un retour en arrière et un rapprochement avec leurs aînés, crurent pouvoir exprimer leur satisfaction et entonner l'hymne de la victoire. Dans un article consacré par Lodi au *Canto dell' Odio* de Fontana ¹ et publié par les *Pagine Sparse*, se trouvent ces lignes enthousiastes :

La Bohème entre triomphante dans la vie... Il y a quelques années à peine, quelques rares jeunes gens la composaient: très peu nombreux, inconnus, bafoués, fatigués et épuisés par la recherche douloureuse et fébrile d'un paradoxe ou d'un diner, d'une antithèse ou d'un emploi à cent francs.

Ils se réunissaient dans les cabarets les plus enfumés pour s'offrir l'orgie d'un repas de deux plats; ils se rassemblaient dans les greniers les plus haut perchés pour jouir de la fête de l'âme qu'ils se donnaient en épanchant, en versant dans le cœur l'un de l'autre, les tumultes inquiets et les fantaisies de leur esprit.

Et leurs actes de rébellion audacieuse, plébéienne, sans quartier, ils les perpétrèrent sur le papier transparent, huileux, de revues à moitié inconnues, dans quelque journal de mode, ou bien (mais c'étaient là les plus chanceux) dans quelque périodique politique dont le plus haut tirage de l'année atteignait mille exemplaires...

Les heureux, les parvenus, les jouisseurs, considéraient quelquefois ces efforts... et ricanèrent.

Quant au peuple, au bon peuple d'Italie, élevé dans le respect des images classiques, pudiques, propres, ... amoureux du vrai surnaturel, des exemples solennels de notre grande, unique et immortelle Renaissance, notre peuple soi-disant lettré, contre ces pauvres rêveurs « entonnait les fanfares de la colère et riait follement », a dit Boito ².

Maintenant, les Réfractaires d'il y a quelques années sortent de la solitude douloureuse de leurs rêveries, descendent de leurs mansardes, se mêlent à la vie: plus d'agitations impuissantes, plus de réconforts puisés dans l'alcool, plus d'éditeurs clandestins... On fouille les fosses les plus inconnues des cimetières pour y puiser le souvenir des suicidés, de ceux qui sont tombés le long du chemin, tués par la faim, par le désespoir, par l'anxiété de la lutte; la poignée des survivants est devenue un bataillon, la période des essais et de la guerre irrégulière, révolutionnaire, est finie: les rires se taisent, les figures qui ricanèrent se dérident; au milieu de l'étonnement, de la colère, de la stupeur, on commence à comprendre que parmi ces malheureux il y a eu des artistes, de grands artistes: le public applaudit, il les recherche...; les éditeurs les plus difficiles les flattent, les relient en gentils petits volumes flamboyants... ³

1. Voir plus loin, pp. 144-145.

2. *A Emilio Praga* (1866), poème déjà cité du *Libro del Versi*.

3. *La Bohème in elzevir*, article des *Pagine Sparse*, numéro du 5 février 1878.

Malgré cette explosion de confiance, la Bohème de 1878 n'a pas fini de lutter, elle n'a pas fini de poursuivre des buts qui sont loin d'être atteints...

*
* *

Elle doit surtout mener à la nouveauté littéraire. Mais y parvient-elle toujours ?

Et d'abord, malgré leurs prétentions et leurs aspirations à la nouveauté¹, ces poètes nous présentent parfois des survivances soit romantiques soit classiques : ces dernières consistent dans l'évocation de personnages antiques ou surtout en une mythologie superficielle qui n'a rien de commun avec l'artistique assimilation carduccienne. Dans plusieurs pièces de Milelli (*Canzoniere*)², Vénus, Junon, Pallas et Pâris apparaissent (I, 8) ; ailleurs (I, 25) ce sont Homère, l'Hélicon, Jupiter, Amour, Xerxès, Léonidas, Anacréon, Socrate, Pindare, etc. ; dans un tableau érotique de style XVIII^e siècle — vision d'alcôve — la femme entrevue au réveil en un vêtement sommaire est appelée « Hébé divine » (I, 14). Et, à la fin du beau poème *Povertà* sur lequel il nous faudra revenir, l'auteur éprouve le besoin d'expliquer pas des notes les noms de tous les personnages qu'il a empruntés à Catulle, à Juvénal, à Suétone et autres classiques. On voit que l'auteur a bien appris le latin au séminaire ; mais on voit aussi qu'il ne se sent pas si près de la littérature du peuple, puisqu'il juge nécessaires ces éclaircissements. Et le cas de Milelli n'est pas isolé.

*
* *

Le Moyen Age romantique, déjà exploité avec complaisance par la Scapigliatura poétique, revient encore souvent, par exemple chez Guarnerio³ qui rêve sur les ruines d'un château médiéval des bords de l'Adda (*A un pioppo*). Milelli lui-même (*Per una mandola*)⁴ évoque Aldo et Rosamonda, les « trouvères errants » et les « pâles pages »...

1. Le *Crepuscolo* (article cité du 25 mai 1879) indique que la Bohème est un phénomène de tous les temps et que les Bohémiens ont toujours été à l'avant garde : les Gracques, Spartacus, Jésus, les Encyclopédistes furent des Bohèmes pour la politique, comme le furent, pour les arts, Esope, Plaute, Terence, Lucrèce, les trouvères et les ménestrels !

2. *Canzoniere*, Roma, Sommaruga, 1884.

3. *Rime*, Torino, Tip. Candeletti, 1880.

4. *Odi pagane*.

Le souvenir des Scapigliati est encore vif chez les poètes de 1878. Leurs journaux consacrent de nombreux articles à Praga ¹, à Tarchetti ²; pour ce dernier, Millelli a une pensée émue: il l'appelle « chevalier de l'amour et de la mort » (*Canzoniere*, libro II), tandis que Stiavelli (*Versi* ³ et *Giovinezza* ⁴) pleure en lisant les *Trasparenze* de Praga :

*Les scribes disaient: il s'enivre et rit — de toutes les choses saintes;
— il se moque du ciel et de Dieu dans ses chants — et ne chante
que le plaisir !* ⁵

Si plusieurs de ces novateurs connaissent le conflit intime qui déchirait l'esprit et le cœur des Scapigliati, même des poètes antiréalistes le partagent: Augusto Lenzoni, quoiqu'il vienne un peu tard, écrit :

Aujourd'hui nous sommes tous malades de névrose, nous sommes mécontents, insatisfaits, excitables, avides de quelque chose de meilleur et de nouveau ⁶.

Et dans *Sogni* (daté de 1888) où l'on perçoit des échos de Praga et de Boito, il s'écrie: « Amie, tu le sais, je suis malade de rêves et d'idéal ! » ⁷

Le 26 mai 1878, dans un article de la *Stella di Sardegna*, son directeur Enrico Costa s'occupe du *Réalisme* et fait, à propos du pessimisme réaliste, cette remarque qui est peut-être juste :

Les écoles poétiques sont des questions de travaux édités ou inédits. Les réalistes publient uniquement les poésies écrites dans les heures de découragement, et cachent les autres, composées aux jours d'espérance: les idéalistes au contraire impriment les poésies du sentiment, et mettent sous clef celles qu'ils ont écrites dans les moments de découragement. Une perquisition à domicile mettrait à nu les poètes qui se ressemblent tous, parce qu'ils sont des hommes.

La conscience de ce conflit sans issue conduit souvent ces poètes à l'ironie heinienne que les Scapigliati pratiquaient déjà, dont Car-

1. Cf. *Pagine Sparse* du 20 mars 1878, où Praga est appelé « le Messie du Réalisme ».

2. Cf. *Farfalla* année 1878, n° 7 (Sur Fosca).

3. Milano, Perussia e Quadrio, 1880.

4. Milano, Quadrio, 1883.

5. *Le Trasparenze*, dans le vol. *Giovinezza*.

6. Préface au *Canzoniere*, Milano, *Cronaca Rossa*, 1889.

7. *Ibid.*

ducci a confirmé la mode et dont on a pu dire ¹ qu'elle était l'intonation propre au réalisme. Nous n'en citerons ici qu'un exemple pour montrer jusqu'où pouvait arriver ce procédé. Scano, poète de vingt ans, que le *Crepuscolo* ² a appelé « le plus doux des réalistes », après trois sonnets idéalistes sur la mort de sa femme et de son enfant, place à la fin du troisième un trait destiné à faire scandale : il s'est consolé, dit-il, au bout d'un an : « Une blondinette m'a tiré de mes peines — et a fait disparaître toute douleur. — Je l'aime tellement et elle m'aime ! » ³ Nous avons là le type même de ce que Marradi appellera les *chiuse a sorpresa* et les *scappate veriste*. ⁴

*
* *

Quand il n'atteint pas ce degré où l'on se demande si, plus encore que la pose, nous n'avons pas la parodie ⁵, le scepticisme s'exprime parfois de façon plus spontanée, et le pessimisme peut être sincèrement douloureux comme dans la pièce *Povertà* de Milelli : le poète regrette de s'être laissé entraîner par les illusions, d'avoir tenté le trop difficile art des vers : il est malheureux :

A ma porte la faim et... — le besoin quotidien frappent. — Je crie : au secours ! et je reçois — des pierres et du fiel de mes tendres amis. ...Et peuplé de tristes fantômes — est mon oreiller ; des larves horribles — interrompent mon sommeil, — et la mort désirée ne vient pas.

Que veux-tu, pauvre cœur ? [Il vaudrait mieux être hypocrite].

Fais-toi manzonien, et chante à Thaïs — l'esprit eucharistique, — à minuit, à la Suburre ; à minuit — les critiques dorment...

*
* *

Une autre inspiration *scapigliata*, l'inspiration macabre, ne manque pas non plus chez les poètes novateurs. Elle apparaît assez discrètement chez Milelli (*Cimitero des Odi Pagane*) ⁶, chez Guarnerio (*Una reliquia*) ⁷ qui, à propos d'une leçon d'anatomie — encore

1. ENRICO COSTA, article cité de la *Stella di Sardegna*.

2. Numéro du 17 août 1879 ; article de Stiavelli sur les *Versti*.

3. *Tristia*, dans les *Versti* ; Cagliari, Tip. Timon ; 1879.

4. *La poesia italiana contemporanea*.

5. De même dans les deux sonnets antithétiques *Agli idealisti* et *Al realisti*, du recueil cité de Scano.

6. Milano, Galli, 1879.

7. Recueil cité des *Rime*.

une ! — sur un squelette portant cette étiquette : « jeune fille morte de tuberculose à seize ans » s'écrie : Peut-être t'ai-je serrée entre mes bras ! Elle est fréquente dans les *Poesie grigie* de Remigio Zena ¹ : rêves d'après veglione, danses macabres, baisers de cadavres (*La cena*), questions troublantes que le poète se pose à propos des pensées des morts, réminiscences de *Re Orso* et de la marche éternelle des vers (*Nenia macabra*), vers encore (*Candida nox*) et aspiration à des amours souterraines (*Incubo*) :

Sur ton cadavre — serre-moi furieusement, — baise-moi, enlace-moi — d'une froide étreinte. — Je t'aime, ô ineffable — ombre implacable ..

Lepidottero défend ses amis contre le reproche de trop évoquer les vers : Dante et Byron n'ont-ils pas donné l'exemple ? Et puis, les vers sont un symbole :

Ils sont le symbole de décomposition d'un ordre [de choses] bossu, affligé de rhagades et de plaies ; ils sont la vieille société qui pourrit, le châtiment posthume du privilège repu, l'irruption, sur le cadavre de la bourgeoisie déchuë, d'une plèbe assimilée aux bêtes ; les réprouvés qui se pressent sur l'égoïsme impuissant et foudroyé, la vie souterraine. Très profonde est l'idée du ver errant dans le *Re Orso* de Boito, jugé étrange par les critiques superficiels, de même que nos grands-parents trouvèrent étranges la Walpurgis et les sabbats de Goëthe. Le ver, en somme, est le philosophe du tombeau social ³.

*
**

Nous trouvons aussi, comme symbole de la lutte vériste, l'antithèse Manzoni-Carducci.

Nous verrons ce qu'il y a de carduccien dans le *Primo Vere* de D'Annunzio. Zena chante, dans son *Inno semi-barbaro* :

De l'hexamètre païen — filles très heureuses, — au cours du Moyen Age — on vous a appelées barbares, — mais la main des classiques ne peut vous détruire.

Milelli dédie le *Preludio* de ses *Odi pagane* à Carducci, maître et chef ; il invoque le doux saphique, l'alcaïque audacieux et ailé, l'iambe, fouet pour les lâches et les esclaves, et il veut ridiculiser « Tartufe, eunuque, rhéteur et poète manzonien » avec « ses prières, ses disciplines, ses lâches madrigaux, sa strophe étique et son vers

1. Genova, Sordomuti, 1880.

2. *Poesie grigie*.

3. *Verismo*, p. 60.

sonore. » Et dans *Avanti !* dernière pièce du recueil, il se place encore sous l'égide d'Enotrio.

Par contre, il attaque directement Manzoni (*Alessandro Manzoni*, dans les *Odi pagane*) en lui disant que les belles Muses de l'Hellade, de Sapho, de Pindare et d'Eschyle ne lui ont jamais souri, à lui « solitaire dans le monde, — rêvant de triomphes dans le ciel, — caressé par des musiques trompeuses, voilé de mensonges perfides et ignobles ».

Et dans le *Canzoniere* (I, 22) il fustige les poètes qui « à genoux marmonnent les psaumes de Manzoni... et se châtrent pour être plus chastes... »

*
* *

A l'idéalisme, au spiritualisme manzonien s'oppose chez la plupart des novateurs le matérialisme philosophique ou le simple culte de la science : La *Farfalla* ¹ commente le polymètre l'*Acqua* ² en soulignant que « Regaldi revendique pour les sens ce droit qui leur est conféré par la nature et qui, demeuré latent sous les voiles d'une vile hypocrisie religieuse, est aujourd'hui très accentué dans une réaction artistique lancée avec une vigueur pleine d'entrain et de confiance par un groupe d'élite de talents fervents. »

Quelques mois après ³ le même journal félicite Monferini d'exposer avec fermeté les théories matérialistes qu'il faut répandre ⁴. Dans le *Preludio*, dès 1877, nous trouvons ⁵ des vers, matérialistes autant que panthéistes, de Corradino : *Dio* :

Les hautes cimes des montagnes : voilà l'autel — d'où le Seigneur rayonne à mes yeux.

Valerio, dans *Nenia* ⁶ s'écrie :

Le cœur, ma chère, est un muscle — de mie imbibée. — Sur le cœur discutèrent plusieurs — théologiens et docteurs, — et ils créèrent sur

1. Numéro du 23 février 1879.

2. Torino, 1878. Sur Regaldi, cf. E. STAMPINI : *La lirica scientifica di G. Regaldi*, Torino, 1880.

3. Numéro du 13 juillet 1879.

4. Pietro Monferini (« Racanella ») est l'auteur d'une mince plaquette : *Verismo e Realismo*, Genova, Artisti Tipografi, 1879.

5. Numéro du 15 janvier.

6. Dans le volume *Prime fucilate*, Genova, Tip. del Movimento, 1879.

les cœurs — une encyclopédie. — Les poètes y pataugent, — ainsi que les imbéciles de pharmacie ¹, — les manzonien et les prêtres.

Guarnerio (*Inno alla vita*) ² chante le progrès matériel, les perfectionnements du machinisme,

...le fracas des moteurs et le vacarme des marteaux qui frappent, — qui ne laissent ni repos ni pardon — aux faibles et aux lâches.

Milelli (*Gocciola*, dans la deuxième partie du *Canzoniere*) essaie d'évoquer les mystères, les drames, les amours et les luttes des êtres élémentaires qui se déroulent dans une goutte d'eau, symbole de « la divine matière — qui, jamais fatiguée, ne dort pas. »

Posocco, en neuf poèmes mis sous l'égide des Muses, chante les progrès de la navigation, de l'astronomie, et les inventions modernes. ³

*
* *

De pair avec ce matérialisme scientifique va l'athéisme souvent doublé — à la suite de Carducci — de satanisme. Un journal, *l'Ateo*, s'était même fondé, et le *Preludio* annonce que, un procès ayant été intenté aux gérants, ceux-ci en profiteront pour développer les principes du matérialisme scientifique. ⁴

Sur la question religieuse comme sur la question politique, le vérisme admet des nuances individuelles : il y a dans son sein des sceptiques, des panthéistes, des hégéliens, des matérialistes et même, selon Stecchetti ⁵, des représentants d'autres formes de croyance ou d'incroyance. Les uns — comme l'auteur de *Postuma* — sont surtout anticléricaux, ne voulant être « ni catholiques, ni luthériens, ni juifs », et ils sont essentiellement libres penseurs, demandant le droit de « rêver ou bien le vague déisme des Français, ou bien le matérialisme scientifique des Allemands, ou bien le nihilisme bouddhiste des Russes » ⁶. Nous trouvons aussi l'athéisme brutal, comme chez Paolo Valera, qui écrit : « Contre ton Dieu, je me sens si fort que j'en viendrais aux mains avec lui s'il n'était impalpable. » ⁷

1. Les pharmacies étaient autrefois, dans les petites localités italiennes, un lieu de réunion pour les « notables » du pays.

2. *Rime*.

3. *Scienza e poesia, carme*, Fermo, Bacher, 1877.

4. Numéro du 15 novembre 1877.

5. *Nova Polemica*, passage déjà cité.

6. *Ibid*.

7. *Milano sconosciuta* (en prose), Milano, Bignami, 1879.

Les revues reflètent ces variétés : Le *Crepuscolo* inscrit dans son programme cet « acte de foi » ¹ : « Nous sommes sceptiques, matérialistes. » Les collaborateurs de ce journal, en particulier son directeur, prennent un méphistophélique plaisir à heurter les croyances traditionnelles, par exemple par une série d'articles démolisseurs sur les fêtes de l'année religieuse. Dès le cinquième fascicule, nous trouvons un parallèle entre Vénus et la Vierge, considérées comme deux figures mythiques, et essayant de démontrer la supériorité esthétique de la première.

Les catholiques protestent, l'autorité religieuse trouve son porte-parole autorisé et presque officiel dans l'*Unità Cattolica* : un article publié dans cet organe le 9 août 1879 fournit leurs arguments à presque tous les défenseurs ultérieurs de la foi. Un avocat génois, Migone, publie deux opuscules ² indignés ; l'archevêque de Gênes, dans une lettre pastorale, faisant allusion à cette campagne, flétrit « ces mille organes de la presse, qui répandent la peste de l'hérésie » et dont procèdent des maux infinis, spirituels et même temporels. Et l'auteur de l'article Vénus-Marie, « Melanconico », réplique fièrement par une lettre ouverte au prélat... ³

La plupart des organes véristes-bohèmes sont antireligieux. Le second numéro de l'*Alfa* de Pavie ⁴ proclame le matérialisme et l'anticléricalisme de ses rédacteurs et invoque « la science armée contre la foi ». Il publie des articles dans le genre de celui qui porte ce titre paradoxal : « Pourquoi les grands hommes et les imbéciles croient en Dieu » ⁵ ; il reproduit favorablement ⁶ l'appel lancé aux étudiants italiens par la *Vie littéraire* de Paris au sujet du prochain centenaire de Voltaire, et l'on peut lire cette phrase caractéristique : « Pas plus que la France, l'Italie ne s'est attardée à l'étape du protestantisme : elle marche droit à la libre pensée. »

Et les articles foisonnent, contre les prêtres, contre la corruption dans les institutions religieuses, etc.

La *Farfalla* nous fournit aussi sur ce chapitre une abondante moisson. Le n° 4 ⁷ donne une pièce de « Papiliunculus » ⁸ dédiée à

1. Premier numéro, du 17 novembre 1878.

2. D'après *Crepuscolo*, année 1879, n° 6, qui annonce aussi qu'un procès lui est intenté pour outrage aux bonnes mœurs et glorification de l'adultère.

3. Publiée dans le *Crepuscolo* du 19 octobre 1879.

4. Numéro du 31 janvier 1878.

5. *Alfa*, 18 février 1878.

6. Numéro du 5 avril 1878.

7. Du 20 janvier 1878.

8. Pseudonyme de Cesario Testa.

Trezza, philosophe positiviste¹, contre la foi, les préjugés et les prêtres; elle se termine par ces vers :

Et les siècles ramèneront — les mensonges et les courroux éternels — jusqu'au jour où le pâle disque du soleil mourant — tournera comme un fou à travers le ciel — au milieu des étoiles glacées ? — Soit, restons seuls. Et toi, le rebelle, — Trezza, et moi l'implacable, — passons sur le corps de Dieu ! Sus à la Fatalité !

Quelques mois plus tard² des vers de « Laocoonte » A un Christ en croix sont une apostrophe à celui « qui n'a pas apporté le bonheur » :

Va-t-en bien loin, ô triste Rédempteur !

Et les publications antireligieuses se multiplient. En 1879, l'éditeur Bignami, grand pourvoyeur de littérature vériste, publie³ *Venerare sacra*, recueil d'extraits scabreux de la Bible, en un elzévir de 180 pages donnant notamment une traduction intégrale du *Cantique des Cantiques*; en 1880 paraît le premier volume de l'*Almanacco dell'Ateo*, rédigé par le professeur Antonio De Bella (Livourne)⁴; en 1881 paraît le premier volume de la *Biblioteca anticlericale italiana*⁵ constitué par le pamphlet *Bibbia e Ragione* d'Ausonio Fieramosca. Un volume de Viola, *Veritas*⁶ provoque des protestations indignées : à Crema, une délégation de catholiques se rend chez l'évêque pour le prier d'excommunier l'auteur; à Catane, on brûle solennellement le *Lucifero* de Rapisardi.⁷

Les pointes contre la bigoterie et les prêtres sont nombreuses dans les recueils poétiques de cette époque. Dans *Ubbie*⁸, Valerio dit :

Quand je mourrai et qu'une face — jaunâtre mettra au pilori — mes derniers instants par des bavardages vains — pour des oreilles païennes... — un blasphème, dernier réconfort, — sortira de ma lèvre exsangue, — un blasphème pour maudire les surannées — et obscènes lamentations du prêtre.

1. Voir plus loin et *Vérisme narratif*.

2. Numéro du 28 juillet 1878.

3. Voir *Farfalla* du 20 avril 1879.

4. Voir *Farfalla* du 25 avril 1880.

5. Milano, Ambrosoli.

6. Voir *Farfalla* du 23 janvier 1881.

7. Voir *Farfalla* du 8 mai 1881.

8. Dans le volume cité *Prime fucilate*.

Le *Preludio* du 15 mars 1877 publie *Figli del secolo*, vers de Corradino, qui dit à Dieu :

Je suis un fils du siècle, — et j'ai pour toi dans mon cœur — d'iné-
puisables trésors — aussi bien de haine que d'amour. — Toi, si tu
crains les Prométhées — foudroie-moi si tu veux, — mais prends garde :
— pour tant de foies — les vautours manqueront !

A nous les spasmes aigus — du Vrai désiré, — à nous les dures
batailles — de la pensée virile.

Nous voulons escalader les nuages — et porter la guerre à Dieu —
... Nous, des archanges rebelles — les jeunes héritiers.

Amour, c'est toi seul, despote — de l'univers, — toi qui fécondes les
couches — de l'homme et des roses, — toi grâce à qui dans l'âme —
ne s'éteint pas le désir — de la vie très misérable; — nous te saluons
comme Dieu. — Tant que tu dures, que l'on boive — au calice de
la volupté ! — Amour, ils te bénissent, — les adorateurs d'Eve !

Amour, si les réprouvés sont attendus — dans la vallée de Josaphat,
— nous nous y rendrons en portant — nos crimes sur nos épaules. —
Et les veules péchés — de toute cette foule altière, — en nous voyant,
nous titaniques — pécheurs de la pensée — foudroyés par Thémis —
assise sur son trône divin, — se précipiteront dans le gouffre — en
crevant de rire !

L'anticléricalisme est violent aussi chez Cristoforo Sola¹, qui professe le panthéisme dans l'ode *Vita e amore*.²

Cesario Testa (« Papiliunculus ») prend Dieu à témoin de sa foi naturaliste et voluptueuse :

O Seigneur ! Seigneur, Seigneur ! — la Nature est mon livre, mon
Evangile, — et la femme mon ange, — la science mon culte : voici
Mon ciel ! — le Beau, le Vrai, l'Amour !³

Mais, chose curieuse, précisément à propos des *Primi ed ultimi*, la *Farfalla*⁴ trouve qu'il y a là-dedans trop d'athéisme ! Les journaux véristes nous offrent souvent de ces contradictions, car certains véristes sont moins extrémistes : ainsi à Bologne le *Preludio* reproduit⁵ dans son premier numéro un extrait du discours inaugural prononcé à l'Université de Catane, le 16 novembre 1879, par Mario Rapisardi sur « la nouvelle conception scientifique », mais la di-

1. *Scritti vari*, Milano, Brigola, 1878.

2. D'après CROCE: *Voci varie in poesia, Critica*, 1935, fasc. IV, pp. 241-248.

3. *Primi ed ultimi versi*; Cagliari. Tip. del Commercio, 1880 (antidaté). Cité par CROCE. *Aggiunte alla L. N. I.; Critica*, 20 mai 1934.

4. Numéro du 25 décembre 1879.

5. Numéro du 1^{er} janvier 1880.

rection du journal croit utile, à propos de certains accents nettement athées de l'auteur, d'ajouter une note déclarant que « les collaborateurs gardent la responsabilité de leurs opinions », tandis que, plus avancé, le *Crepuscolo* ¹ ne fait aucune réserve de ce genre.

Certains bohèmes sont même opposés ouvertement à l'athéisme. Lepidottero, dont nous avons eu plusieurs fois déjà l'occasion de citer l'éloquent — et même déclamatoire — manifeste, est de ceux-là. A la suite de Weill ² il déclare l'athéisme contraire au progrès humain et social, et professe sa croyance en un Bon Dieu dans le genre de celui de Béranger, en un Etre Suprême plus ou moins pareil à celui dont se réclamait Hugo, qui est cité. Non seulement il faut, selon Lepidottero, respecter les croyances — et il s'indigne à ce sujet de voir le héros du *Lucifero* de Rapisardi, au milieu des ruines d'Athènes, souiller une statue brisée de divinité mythologique — mais il faut en avoir une, car le matérialisme étroit étouffe les passions généreuses nécessaires à la réalisation des révoltes sacrosaintes précisément inscrites au programme de la Bohème. Ni l'athéisme, ni le matérialisme, ni le scepticisme même ne peuvent être des ressorts pour l'action. Il est curieux de voir ici ce bohème authentique s'opposer aux théories d'un philosophe que les véristes citeront souvent, l'auteur de la *Critica moderna* ³, qui avait écrit aussi les *Confessioni d'un scettico* prêchant le doute total et désespéré, niant jusqu'à la conscience. Lepidottero constate justement que « le sceptique est ennemi de la science, puisqu'il doute du fait ; ennemi de la poésie, puisqu'il ricane sur le beau. » ⁴

Notons enfin le déisme antipapiste, curieux dans ses conclusions, du poète Arrigo Ionico, dans sa *Delenda Cartago* ⁵ :

Et vous qui cherchez la nouvelle Sion, — ô Véristes adorateurs de la Raison éternelle, — levez le marteau sur les colonnes impies — des vieux temples consacrés à Mammon.

Chassez, avec les os de vos pères, — la Louve mitrée à travers campagnes et villes, — et si vous voulez des armes, aux forts, aux vaillants, — Batilla les indique, la terre les fournit !

1. Numéro du 30 novembre 1879.

2. *L'athéisme déraciné de la science et de la démocratie*, Paris, 1878.

3. G. TREZZA. *La Critica moderna* : 2^e éd. Zanichelli 1880. *Confessioni d'uno scettico* : Verona, Padova : Drucker e Tedeschi, 1878. Cf. CROCE : L.N.I. vol. I, pp. 396-401.

4. *Verismo*.

5. Poème publié dans la *Farfalla* le 26 janvier 1879.

Et toi, dans la gloire des rites nouveaux, — déposant, ô Jéhovah, ton antique fureur — réunis sur ton sein, en un baiser d'amour, — Lucifer et le Christ, ces frères divins !

Volez jusqu'aux derniers confins du monde, — en défiant la terre, en défiant l'Empyrée, — car cette gale des dogmes sauvages — par le fer et par le feu vous devez la guérir.

De l'athéisme au déisme, du panthéisme au scepticisme, de la libre pensée à l'anticléricalisme, toutes les formes d'opposition aux dogmes étaient représentées parmi les véristes bohèmes. Un des aspects les plus curieux de ce courant est constitué par le satanisme, satanisme assez romantique, byronien et carduccien dans ses origines, et qui représente un autre point de contact entre l'école de 1830 et celle de 1878.

Parcourons d'abord la collection de la *Farfalla*. Dès le n° 2¹ la revue publie les vers de Ragusa-Moleti *A Satana* sur lesquels nous reviendrons. Le 26 mai 1878, elle donne une pièce sur le même sujet, extraite de *Gli Dei sen vanno*, volume de vers, alors sous presse, de Nutricati-Briganti :

En avant, en avant, ô Satan ! — comme le feu ta force se répand : — couronnes et mitres se brisent — à ton haleine... O peuples, — il vient ; salut à lui ! Satan est grand !

Le 20 avril 1879, c'est un poème d'Annichini intitulé *Ora satanica* comme ceux du *Polychordon* de Salmini² et du *Primo Vere dannunzian*. En 1880, un certain Mario Foresi publie des *Canti satanici* où la *Farfalla*³ trouve, à côté de quelques strophes ailées, trop de vers indécents.

Nous ne reviendrons pas sur le *Lucifero* de Rapisardi et nous ne dirons rien du *Mefistofele* de Boito, écrit pour le théâtre et dérivant de la même inspiration. D'ailleurs on assiste à ce moment-là à une floraison d'écrits « sataniques : « C'est une épidémie diabolique qui se répand parmi les poètes ! » remarquait le père de D'Annunzio en commentant l'*Ora satanica* de son fils⁴.

Ragusa Moleti⁵ rêve d'être, au jour de la révolte suprême, un des rebelles sataniques et de se mesurer contre un archange, un des

1. Octobre 1877.

2. Bologna, Zanichelli, 1878.

3. Numéro du 30 mai 1880.

4. Cité par T. FRACASSINI : *G. D'Annunzio convittore*, 3^e éd. Roma, Casa del libro, 1935, p. 149.

5. *A Satana*, dans le volume *Prime armi* ; Palermo, Virzi 1878.

« blonds gendarmes de Dieu. » Il hait ce Dieu qui à chaque instant — et nous surprenons ici l'aspect épicurien du satanisme — lui crie : « gare au péché ! », lui conseille la patience, la résignation, l'abstinence, et voudrait l'empêcher de jouir des belles et bonnes choses qu'offre la vie. Satan au contraire est plus tolérant, plus généreux : « Un rebelle comme toi devrait être sur le trône de Dieu : tu permets les choses belles ; c'est toi que je veux comme prince ; toi qui sais ce qu'est la douleur, tu peux comprendre ma misère » ¹. Puis le véritable esprit bohème l'emporte, l'impatience de tout joug, de toute autorité supérieure, quel qu'en soit le caractère. Le poète se dit que Satan lui-même ne serait peut-être pas le Dieu rêvé. Alors apparaît la tendance la plus commune de ce satanisme, qui est bien la révolte ouverte contre le Dieu chrétien : quelles que soient les déceptions que réserve au poète rebelle le nouveau Maître appelé de ses vœux, il persiste dans son désir, car « aujourd'hui c'est pour l'esprit un farouche besoin de rompre avec l'autre ! »

Chez d'autres bohèmes, le satanisme n'est pas purement et simplement un aspect de cet appétit épicurien de jouissance signalé par Ragusa-Moleti. Ainsi V. Salmini, dans son *Ora satanica* ² rêve d'amour, certes, de « rire de femme aimée » et de « visage baisé », mais il songe aussi, à côté de cela, et sur le même plan, aux « rayons du Vrai », aux vérités à arracher à la nuit, aux tyrans à vaincre, à la réconciliation entre tous les hommes. Il fait de ce noble idéal son paradis, et s'il rêve de richesses impossibles, s'il veut vendre son âme à Satan pour les obtenir, c'est afin de réaliser toutes ces utopies philosophiques et humanitaires. Ici le satanisme, malgré la teinte de pessimisme propre à l'auteur, dérive davantage des aspirations élevées de Faust.

Un autre bohème, Domenico Milelli, commente ³ un tableau de Corti — *Lucifero* — qui représente, au milieu des foudres de Jéhovah, sur un fond de nature bouleversée, d'océans agités, de précipices qui s'ouvrent, Satan debout, rebelle et juge à la fois. En vis-à-vis, le Golgotha et Jésus en croix ; les foules humaines misérables et accablées passent en implorant le Crucifié pour qu'il les délivre et les défende du Démon. . . Et celui-ci, dans son rôle de méconnu, les regarde avec des yeux animés de mépris et mouillés d'une larme de

1. Réminiscence de Baudelaire (*Titantes*). Ragusa-Moleti avait traduit les *Petits poèmes en prose*.

2. *Polychordon*.

3. Pel « *Lucifero* » del Corti dans les *Odi pagane*.

tristesse... Le poète, paraphrasant les premiers vers de l'*Inno car-duccien*, admire le « principe immense et unique des innombrables formes de l'être » et lance aux détracteurs du grand incompris une apostrophe indignée : « Va, va, folle et misérable foule, va, prive-toi de l'amour, cherche la nuit des églises et des cloîtres, la solitude des déserts... », tandis que dans une vision finale il aperçoit Satan qui s'identifie avec l'Amour.

Nous avons vu Praga considérer avec scepticisme les progrès matériels de son siècle et s'écrier :

*Où est ton ciel ? où est le Satan au nom duquel tu blasphèmes ?
Quel rayon illumine la forêt touffue de tes dilemmes ?*

Le scepticisme est encore plus accentué, il est total chez Onufrio, un des véristes les plus exaltés de 1878, dont nous avons noté les accents révolutionnaires. Il termine son recueil *Momenti*¹ par une pièce, *Spleen*, dédiée à Cavallotti et d'où, au lieu d'un credo bien net, ne sort qu'une aspiration confuse vers un idéal indéterminé :

Que nous importe Satan ? que nous importe Dieu ?

Le Satanisme bohème s'épuise donc par ses excès mêmes. Et les plus raisonnables se contenteront d'un satanisme mitigé, d'un symbolisme général :

*Satan veut dire victoire de la révolution, satire de la majorité légale bouffie de béatitude statique, opposition à la force, rébellion à l'injustice... Ce n'est pas le diable, épouvantail pour enfants ou pour tentation de Saint Antoine. Le nôtre est esprit social, cosmopolite, philosophique ; il réforme les idées, élève les multitudes, foule aux pieds, en sifflant, les hypocrisies, multiplie la matière et incarne dans l'univers l'Amour.*²

*
* *

Matérialisme, athéisme, satanisme, constituent ce que nous pourrions appeler, par rapport aux croyances établies, le côté négatif ou destructeur du vérisme. Le côté positif est représenté par deux thèmes principaux : l'épicurisme, la question politique et sociale.

L'épicurisme à son tour se présente sous deux formes déjà largement indiquées par Stecchetti, continuateur, sur ce point, des Sca-

1. Palermo, Gaudiano, 1878.

2. LEPIDOTTERO. *Verismo*.

pigliati: la forme bachique et la forme érotique. La première n'abonde pas chez les véristes de la belle époque. Tantôt elle est de franche dérivation bohème, tantôt elle est classicisante à la manière de Carducci. Certes Enotrio n'a rien à voir avec un poème *A l'Absinthe* publié par « Bohème » dans la *Farfalla* ¹ :

Je veux que tu sois, toi seul, mon réconfort — si je deviens un numéro à l'hôpital; — et, quand je serai mort, que le prêtre t'emploie [sur moi] comme eau lustrale !

Pinchetti ² se révèle comme un véritable intermédiaire entre les Scapigliati et les Véristes dans son *Brindisi d'un suicida* ³, pièce pleine d'entrain bohème, où le Vin, l'Amour et la Mort s'associent en un hymne ardent, fait à la fois d'épicurisme et de stoïcisme. Nous la citons ici, quoique antérieure de quelques années aux grandes journées de 1878 :

Amis, buvez, buvez, riez, — allons, riez donc, compagnons de mon cœur ! — Riez, riez, buvez, buvez : — pour vous offrir du vin j'ai encore assez d'or.

C'est un livre divin, par Bacchus, que la vie, — pour l'homme de talent qui sait y lire: — pour moi, je vous le déclare, c'est une fable insipide; — elle n'a plus un seul prestige !

Hôtelier, apporte du vin ! Vous dormez, pardieu ? — C'est là que finit toute votre vertu ? — Au diable la Trappe ! Je veux de l'orgie, — je veux m'en aller ivre à l'autre monde.

Où est celui qui a dit que l'homme est malheureux, — que tout finit, que le plaisir passe ? — C'est un fou menteur, celui qui parle ainsi. — Nul n'est malheureux si son verre est bien plein.

De l'ivresse à la mort il n'y a qu'un pas: — ou morts ou ivres, on roule à terre: — Encore une minute, et nous aurons un beau divertissement: — Nous verrons quels seront ceux qui se lèveront, et ceux qui resteront couchés.

L'Amour, ô compagnons, l'Amour ou la Mort: — pour le fort il n'y a pas d'autre chemin. L'Amour m'a trahi, tentons le sort. — Nous verrons si la Mort me sera plus fidèle.

Au diable toutes les vieilles sornettes, — les pâles légendes du gris Platon. — S'ils avaient tremblé dans ces folies — où eussent été le grand Brutus et Caton ?

Avance-toi, fossoyeur, joyeux compère; — je veux te proposer un sujet étonnant: — Sais-tu me dire combien d'années pourrait durer — le crâne d'un homme mort d'amour ?

1. Numéro du 5 octobre 1879.

2. Suicidé à 25 ans (1845-1870).

3. Reproduit dans l'anthologie *Liriche moderne* de R. Barbiera (1881).

A son tour Gaetano Ardizzoni dans *Battesimo di vino* ¹ décrit une scène d'orgie. Le poète resté seul éveillé asperge de vin ses compagnons endormis :

Jouissez, — pâles vies ! Je vous baptise au nom — de la joie ; et puisse la terre — n'avoir jamais d'autre prêtre qu'un ivrogne, — et n'avoir de baptême que celui du vin !

Parmi les véristes de 1878, Scano ², chantant l'*Inno alla vita*, commence ainsi :

Remplis mon verre, ô ma blanche Lydie...

Valerio compose ³ un *Inno a Bacco* carduccien :

Evohé ! à travers les collines des Muses — jusqu'aux nuages volent les chants, — les vivats résonnent au dieu qui enivre, — au joyeux Bacchus, evohé !

Et ailleurs (*Nenia*) il s'écrie à la manière de Stecchetti :

Levant bien haut nos coupes — pleines de malvoisie — envoyons à tous les diables — le Christ, la Madone et les Saints !

Milelli dans ses *Rime* de 1884 ⁴ chante deux fois le vin (*A tavola et Toast*) :

Donnez-moi à boire ! Les étoiles dansent — dans la profonde nuit solitaire et tranquille. — Vin, amour et oubli, ô chères et belles petites femmes !

.....

Du vin ! du vin ! — Je veux que mon verre brille — et scintille — comme mon âme ; — qu'importe si des baisers — sont fugitives ou mensongères les caresses ?

*
* *

Quant à l'érotisme, il prend lui aussi une double forme : soit proprement vériste, soit néo-hellénique. Cette seconde forme, où se ré-

1. D'après l'anthologie citée de Barbiera.

2. Dans les *Versti* déjà cités.

3. *Prime fucilate*.

4. « CONTE DI LARA » : *Rime*. Roma, Sommaruga, 1884.

flète l'influence des *Odi barbare*, apparaît chez des poètes cultivés, comme Guarnerio qui ¹ transpose du grec de Sapho une *Ode a Venere* ou décrit des amours païennes (*Nerina*). Milelli éclaire bien l'inspiration foncière de ses *Odi pagane* par le graphite pompéien qu'il place en épigraphe au volume et qui pourrait être adopté par plus d'un de ces poètes : *Quisquis amat valeat, pereat qui nescit amare; bis tanto pereat, quisquis amare vetat*. Ainsi dans la pièce déjà citée (*Alessandro Manzoni*) de ce recueil éclate tout à coup un hymne à Vénus : six strophes d'une belle allure païenne commençant ainsi :

Io, io triumphe ! féconde Vénus — toi, mère des dieux, toi mère des hommes; — les fleurs te chantent, ô divine — Mère, ainsi que les étoiles...

De même, dans ce recueil, *Cubiculum*, *Vivere*, *Vivere* et, dans le *Canzoniere*, de nombreuses pièces (par exemple *Triclinium*, toast à l'Amour à la fin d'un banquet païen) expriment un épicurisme voluptueux d'essence néo-classique et sans grossièreté.

Plus tard encore — dans les *Rime* — Milelli fait vibrer cette corde. Mais on sent que, tout en suivant Stecchetti, il n'ose pas aller aussi loin que le maître. Ainsi dans *Talamo* nous trouvons le « sein florissant », le « miel des baisers », les « spasmes cuisants », les « bras qui se tordent », mais la pièce se termine sur des accents plus apaisés :

O belle Vénus, sur ton lit blanc, — toi toujours vivante dans mon cœur, et moi dans le tien !

Et son *Nuovo Canzoniere* ² porte bien en épigraphe *Mater saeva cupidinum*, mais Vénus prend ici le vêtement classique; ces idylles païennes sont le plus souvent des adaptations de poètes antiques, et la sincérité apparaît peu sous ces pastiches.

Parfois pourtant Milelli tombe dans les violences stecchettiennes, soit qu'il invective avec dureté l'infidèle (*Vero ! Va ! Vile !* et pièces suivantes : « femme vile et méprisable », « cœur de femme, honteux et puant cloaque »), soit qu'il rende avec énergie le délire des sens (*A voi !*) :

1. *Rime*. Torino, Tip. Candeletti, 1880.

2. Cosenza, Tipogr. Municipale, 1888.

A nous l'orgie de l'ivresse et les bizarreries, — les désirs ardents, les élans étranges, — les folles audaces et les ivresses lascives, — car il vaut mieux, il vaut bien mieux, Olga, — s'en aller sous la flamme de tes caresses — que mourir peu à peu, goutte à goutte ¹.

C'est plutôt dans ce sens que s'orientent les Rebelles... Valerio s'écrie (*Ipsé*) :

Je me moque, s'il vous plaît, de la création, — je cueille les fleurs que je trouve sur mon chemin, — j'aime ce qui est défendu, j'aime le péché, — je hais d'une antipathie naturelle, — les savantesses de sacristie, — les commissaires de police, les préfets, la monarchie, etc.

Il envie (*A porta romana*) les préposés d'octroi qui fouillent les jeunes campagnardes entrant en ville, et il le dit en des termes cyniques; il s'élève contre l'amour platonique (MDCCCLXVIII-MDCCCLXXIX); il fait intervenir bien irrespectueusement la Vierge et l'esprit saint dans une déclaration fort osée (*Or che l'aprile...*).

D'ailleurs, quand les poètes véristes abordent ce sujet que l'un d'eux ² étudia même en prose avec complaisance, encouragés par le succès de *Postuma*, ils vont loin, parfois trop loin.

Nous nous contenterons de signaler en bloc les *Foglie morte* ³ de Luigi Natoli, *Febrilia* ⁴ de Cesare Ippoliti, que le *Preludio* put qualifier ⁵ de « delirium tremens de lasciveté orgueilleuse », *Veritas* ⁶ de Venturino Camaiti à propos duquel le même *Preludio* ⁷ déclarait avec raison que Stecchetti devait rire de tous ces *pappagalli lusin-gatori*. La chose alla si loin que nous trouvons même un recueil *Erotica* ⁸ de Neo Ginesio ⁹, parodie de cette poésie complaisamment et parfois grossièrement érotique de certains imitateurs de Stecchetti. Ainsi dans les *Pagine Sparse* du 5 juin 1878, les vers de Stia-velli *A un letto di legno* ou, dans le même numéro, les deux son-nets ultra-réalistes de « Nella ».

1. De même, *Canzoniere*: pièces 2 et 3 des *Impenitente*.

2. LAOCOONTE: *Mal d'amore, studio psichico*; Milano, Bignami, 1878.

3. Lanciano, Carabba, 1880. Avec préface de Pipitone-Federico. Sur ce recueil, cf. *Preludio* du 1^{er} décembre 1880.

4. Osimo, Quercetti, 1881.

5. Numéro du 30 août 1882.

6. Firenze, Sborgi, 1882.

7. Numéro du 16 septembre 1882.

8. Torino, Candeletti, 1880. Cf. *Farfalla* du 25 janvier 1880.

9. Pseudonyme de Carlo Mascarella.

Elle alla si loin aussi que des poètes soi-disant idéalistes (et nous verrons le fait se produire aussi pour De Amicis) tombent parfois dans ce travers: Augusto Lenzoni ¹ voulant dire son fait à une « femme fatale » parle comme un stecchettien de la pire espèce (*Venere nova*) :

Ne me tentez pas, ô dame pâle, — aux yeux bleus et aux cheveux blonds, — vous êtes encore belle, — mais vous avez les yeux trop assoiffés...

[Vous épuisez vos amants]... mais vous passez, libre et sereine. — le sein droit et la hanche insidieuse, — pâle Madeleine, — toujours avide et toujours méprisante.

Allez, allez à la Suburre, — dans la puanteur de l'inceste et de la souillure; — femme, ne me tentez pas: — vos baisers me font peur... — fantôme cynique d'impudiques amours... — Vous êtes belle et joyeuse, — mais vous sentez le musc et l'hôpital !

*
* *

Mais là où les Bohèmes deviennent vraiment des Rebelles, c'est dans l'exposé de la question politique et sociale. Croce a écrit à ce propos :

Il est facile d'apercevoir dans cette attitude et dans cet idéal de bataille la réunion de certains courants du temps: comme... la critique exercée sur les conditions et les rapports entre les classes sociales, qui aboutissait à un socialisme varié ².

Outre Andrea Costa, internationaliste, dont le procès en 1879 fut retentissant, nous rappellerons deux théoriciens de la question sociale: Ellero et Gnocchi-Viani.

Pietro Ellero, né en 1833, professeur de droit à l'Université de Bologne, fondateur en 1861 du *Giornale per l'abolizione della pena di morte*, député en 1868, était l'auteur de la *Questione sociale* ³ qui, avec d'autres œuvres, devait être mise à l'index en 1877.

La *Questione sociale* faisait le « procès criminel de la propriété », étudiait « la corrélation entre la pureté des mœurs domestiques et

1. *Canzoniere*; Milano, Casa edit. della *Cronaca Rossa*, 1889.

2. *Aggiunte alla L.N.I.* « *Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli »* ; *Critica*, 20 mai 1934, p. 163. Rappelons ici en passant que le socialisme gagna plusieurs intellectuels, même De Amicis. Cf. CROCE: *L.N.I.* vol. I, pp. 171-172.

3. Bologna, Fava e Garagnani, 1874, 440 pages.

la corruption publique », essayait de montrer « que l'amour universel pourrait devenir l'unique mobile des actions humaines » et concluait à une réforme de la société. Elle préconisait aussi une association ouvrière internationale que Ellero appelait « Ligue universelle des compagnons de métier. » ¹

Dans la *Tirannide borghese* le même auteur ² faisait un long et violent réquisitoire contre la bourgeoisie. Il donnait comme un indice d'esprit bourgeois le goût pour le roman érotique et criminel, appelait le *Decameron* « la plus grande gloire bourgeoise en littérature » ³ et déclarait :

Il y a même une école littéraire qui appelle cela *réalisme* ou *vérisme*, probablement parce qu'elle ne voit dans le monde, comme le ver, rien de réel ou de vrai en dehors de cette pourriture où elle se roule ⁴.

Ellero faisait aussi allusion à un *libercolo* élégant dont raffolaient les dames : il s'agissait évidemment de *Postuma*. Mais les Réfractaires retinrent surtout des théories de l'auteur réformateur ce qui concernait les abus bourgeois, la nécessité d'une meilleure organisation du travail, celle d'une amélioration dans les conditions d'existence du peuple.

Un autre théoricien-vulgarisateur dont les Rebelles s'inspirèrent souvent fut Osvaldo Gnecchi-Viani ; nous rappellerons parmi ses ouvrages les suivants, dont d'ailleurs seuls le premier et le dernier sont des volumes importants : *Le tre Internazionali* ⁵, *La Comune di Parigi e l'Internazionale* ⁶, *Il Capitale borghese* ⁷, *Il collettivismo nel socialismo* ⁸, *Il Proletariato e noi* ⁹, et *Sul socialismo* ¹⁰ qui, plus accessibles au peuple par leur style sans recherche, y répandirent les idées communistes et internationalistes.

1. *L'Illustrazione Italiana* du 4 mars 1877 critique à ce propos le style affecté, souvent métaphysique et puriste, (*cinqcentesco*) de l'auteur.

2. 2^e éd. Bologna, Zanichelli, 1879. Sur cet ouvrage et sur la *Riforma civile* du même auteur cf. compte rendu hostile de la *Rassegna Nazionale*, 1^{er} janvier 1882, qui critique surtout l'anticléricalisme « donquichottesque » de Ellero.

3. Ed. citée, p. 433.

4. Ed. citée, p. 434.

5. Lodi, Vitali e C', 1875. (Biblioteca socialista italiana, n° 1).

6. Piacenza, Marchesotti, 1874.

7. Milano, Pagnoni, 1879. (Propaganda socialista, n° 2).

8. Milano, Ferri, 1879.

9. Milano, Pagnoni, 1880.

10. Milano, Bignami, 1880.

Les vers d'Ettore Sanfelice ¹, poète antimétaphysique et social lui aussi, représentent le bourgeois sous la figure d'un âne :

*Salut, quadrupède bourgeois ! Salut, animal sacré, force tranquille !
— Si tes narines — (ô lèse-majesté !) — sont encore chatouillées par
la fumée romantique, — brais encore plus fort, à gorge déployée ! ²*

Mais la Bohème eût été bien inoffensive, si elle s'était contentée de railler le bourgeois... Elle s'attaquait aussi aux grands principes, aux grandes idées de patrie et de monarchie...

La Bohème rompt délibérément avec la tradition de la littérature patriotique du Risorgimento. Ses adversaires le lui reprocheront énergiquement. La critique italienne « bien pensante » et conservatrice semble de tout temps s'être fait une arme de cet argument patriotique dont nous avons dit ³ l'usage contre l'« école de Balzac », usage d'ailleurs moins justifié maintenant, en raison des circonstances nouvelles.

La Bohème ne rougit d'ailleurs pas de cette attitude. Parmi ses partisans, les uns, comme Stecchetti, répondent, on l'a vu, au reproche de manque de patriotisme : il est plus convenable de ne pas parler de choses peu glorieuses ⁴. Ceux-là auraient plutôt envie, pour parler de la patrie, de reprendre les invectives dantesques et les traits de Juvénal, comme l'a fait Carducci à la grande indignation des chauvins. Par esprit de charité pour cette même patrie, ils préférèrent se taire — le silence, dans ce cas, est une forme du patriotisme — ou se réfugier dans l'ironie :

Devrons-nous donc, dit Stecchetti, chanter à nouveau *Italia mia*..., devrons-nous mettre en vers le *Primato* dont Massimo D'Azeglio rougissait ? Devrons-nous chanter les gloires de Lissa, les libertés de Villa Ruffo, l'opulence des bilans, la moralité des ministres, la sagesse des Parlements, les triomphes que nous rapportâmes du Congrès de Berlin ? ⁵

Et ailleurs :

En 1860 on pouvait, on devait avoir l'idéal de l'Italie unifiée. Maintenant que cette unité n'est plus ni discutée ni menacée, comment ferons-

1. *Raggi ed ombra*, Bologna, Zanichelli, 1885; *Mattutino*, Zanichelli, 1886.

2. Cité par CROCE: *Aggiunte...* *Critica*, 20 mai 1934, p. 187.

3. *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. II, pp. 73-81.

4. *Prologo de la Nova Polemica*, éd. citée p. 151.

5. *Ibid.*, p. 152.

nous pour avoir le même idéal et le chanter ? Faudra-t-il que nous fassions des meetings pour l'Italie irrédente ? ¹

De telles pointes soulevèrent les plus ardentes polémiques. Cavallotti en particulier se dressa en défenseur de l'idée de patrie et lança à Stecchetti et à ses disciples les plus cinglantes accusations de lâcheté.

D'autres bohèmes se contentent de faire remarquer plus posément que chaque époque doit avoir la littérature qui lui convient, et que les strophes enflammées de Mameli ou de Berchet sont dignes d'admiration, certes, mais ne doivent pas être un modèle perpétuel. Nous retrouvons ici cette idée de l'évolution littéraire à base philosophique, cet hégélisme dont on a signalé ailleurs ² l'importance et qui sera si souvent invoqué à l'appui de l'art nouveau :

Hegel a dit — c'est Stecchetti qui parle — que *tout devient*, mais ici personne n'en sait rien...

Et ailleurs :

Vérisme et esprit bourgeois, accusés par Fortis de tous les crimes, sont des *effets* d'un état social, des *moments* d'une évolution civile... Ils existent par suite d'une nécessité inéluctable..., ils sont un produit d'organismes sociaux erronés (*sbagliati*) si vous voulez, mais existants. Nous ne pouvons avoir aucun *idéal* parce que nous n'en trouvons plus aucun de présent, et les vieux idéaux ne seraient plus à leur place dans cet Etat, dans cette société, dans cette famille ³.

Un autre grand vériste poète et théoricien, Ragusa-Moleti, écrira lui aussi, inspiré par les mêmes principes :

Vous vivez au siècle de la vapeur et du télégraphe; que votre art n'ait donc pas pour matière le char des colombes de Junon ou le bige des vainqueurs au jeu du ballon ⁴.

Et Luigi Lodi, qui de bonne heure exprima sa sympathie pour le vérisme avant de se faire le défenseur de D'Annunzio, proteste dans les *Pagine Sparse* ⁵ contre ceux qui évoquent toujours Mameli :

1. *Ibid.* p. 192.

2. *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. v, § I (De Sanctis).

3. *Prologo*, éd. citée p. 192.

4. *Il Realismo*, studio critico; Palermo, Gaudiano, 1878.

5. Numéro du 5 avril 1878.

Chaque époque a la littérature qui lui convient; aujourd'hui il faut de l'analyse et non des hymnes patriotiques... La *Nedda* de Verga est bien plus élevée, plus éducatrice, plus efficace que tant de médiocres romans créés sur le moule des *Promessi Sposi*; la *Nobile follia* du bohème Tarchetti est une œuvre bien plus sainte que les *Bozzetti militari* du petit lieutenant De Amicis; l'*Inno a Satana* est d'un lyrisme bien plus humain que le *Natale*.

La Bohème se refuse donc à chanter à perpétuité l'avenir d'une patrie désormais constituée et unifiée. Mais, voulant une littérature qui soit l'expression fidèle et intégrale des sentiments et des opinions de l'époque contemporaine, elle ne s'interdit pas d'avoir des idées et une inspiration politiques.

A ce point de vue, la Bohème vériste ne manifeste pas une tendance unique. Un de ses plus ardents et intelligents théoriciens l'a bien dit : On peut être vériste sans idée politique : c'est alors le vérisme de l'art pour l'art, forme passagère et évidemment inférieure, selon les purs, du vérisme qui est action. On peut être vériste et d'idées arriérées et conservatrices, comme Rapisardi, adversaire (dans son *Lucifero*) de la France républicaine qui au contraire a toutes les sympathies des véristes. On peut être véristes et être ennemis politiques, mais non ennemis naturels ¹. Tolérance donc. Toutefois le vrai vériste, le vrai bohème est militant à la manière de Heine, de Carducci et de Praga; et, parmi les contemporains, à la manière de Arrigo Ionico et d'Onufrio, ce dernier auteur des *Ullati* ². « L'art pour l'art » doit s'effacer devant « l'art pour le mieux ». Les véristes ont lu Proudhon; ils adoptent ses déclarations contre l'art désintéressé ³ comme ils partagent son dédain pour le romantisme stérile ⁴ et pour les auteurs de vaines *méditations*, selon eux « lâches, parasites, vils trafiquants de prose et de vers, tous dignes du salaire de Marsyas ! » ⁵

Chez certains, cette conception militante du vérisme s'exprime en des termes que ne renierait pas un théoricien actuel du dynamisme futuriste. Le directeur du *Supplemento all' Eco dell' industria biellese* (où le vérisme n'allait-il pas se nicher en 1879 ?) écrit, avec quelque recherche ⁶.

1. LEPIDOTTERO: *Verismo*.

2. Parus dans les *Pagine Sparse* du 20 mai 1878.

3. *Contradictions économiques*.

4. *Ibid.*

5. LEPIDOTTERO, op. cit.

6. Passage cité dans le *Crepuscolo* du 30 novembre 1879.

Les idéalistes veulent l'apaisement de la pensée; nous, nous voulons son inquiétude. Pour eux, la tranquillité de la pensée est l'idéalité, tandis que pour nous l'inquiétude est la réalité de la pensée; voyez-vous, le côté réel de leur idéalité est l'égoïsme. Le côté idéal de notre réalité est la générosité. Il ne suffit pas à l'art, tel que nous l'entendons, de s'apaiser dans la reproduction des chefs-d'œuvre passés, car cela est la négation du *mouvement idéal*. Il veut aller au-delà de ces chefs-d'œuvre; il n'a pas l'orgueil de les surpasser, mais le désir intense d'en vulgariser le côté réel, de les faire entrer dans l'humanité...

Ce qu'il y a de plus clair dans de telles professions de foi, c'est donc le dynamisme de la jeunesse; ce qu'il y a de noble, c'est cette affirmation répétée de générosité... Et cela nous permet de passer sur le style de pareilles pages... Mais il est vrai que l'auteur — Luigi Guelpa — était poète, et avait pris pour pseudonyme *Stello* !

*
**

La vraie Bohème est républicaine: après avoir parlé vaguement du « vrai », la *Farfalla* écrit ouvertement dans le programme de sa seconde année :

Nous Scapigliati, nous demi-fous, nous bohémiens de l'art, nous avons un culte, celui du vrai, nous avons du sang et des muscles; nous sommes les fils de ceux qui firent flotter le drapeau républicain sur les remparts de Rome au son mélodieux de la lyre de Mameli ¹.

Ferdinando Fontana, devant les ruines récentes des Tuileries, se réjouit de la destruction avec un enthousiasme de communard :

La Grande Idée est en marche ! Qu'importe donc — si, en s'avancant sur son chemin fatal, — elle incendie un palais impérial — ou défonce une porte ?

...Puisque les rois, dans leurs guerres, trouvèrent juste — de brûler les maisons de la foule des gueux, — celle-ci peut bien parfois en faire autant — d'un palais royal.

...L'art n'habite pas seulement les palais des rois, — il habite chez tout le monde !

...Et un ouvrier, ricanant autour — des ruines, lance ce trait: Fête de gala, — aujourd'hui chez les rois ! Voyez: toutes les salles — sont éclairées ... a giorno ! ²

1. Numéro 1 de 1878.

2. Pièce datée du 14 août 1877, publiée dans la *Farfalla*, n° 2 (octobre) de 1877, puis reproduite dans la plaquette *Parigi*, éditée par Zanichelli en 1881.

Et le 31 août 1879, à propos d'un article de Furlani : *Bohème letteraria*, paru dans le *Popolo* de Gênes, la *Farfalla* précise : « Nous voulons, nous, l'art socialiste ».

La Bohème est républicaine; elle inscrira donc parmi ses membres d'honneur Cavallotti, l'*anticesareo*, bien que le poète de *Lucifero* lui ait lancé par ailleurs¹ des traits nombreux. La vraie Bohème respecte peu, si c'est nécessaire, la personne auguste du souverain. Ainsi le *Crepuscolo* de Gênes, fidèle à un de ses principes d'après lequel il ne faut pas hésiter à faire des personnalités quand il s'agit de marquer le vice au fer rouge, se vit intenté un procès de lèse-majesté pour avoir publié dans son numéro du 18 mai 1879 un article, *Moralità dall' alto*, où l'on montrait « le Roi » obtenant les faveurs d'une pauvre et belle jeune fille en échange d'une commande officielle de tableaux faite à son frère, peintre de talent mais sans appui. Stecchetti, dans *Postuma*, publie, nous l'avons vu, *Dopo le nozze*, où se trouve une allusion à peine voilée à la reine Marguerite à laquelle il dit :

Epouse et fille de roi, je te hais au lieu de t'aimer !

Pietro Monferini (« Racanella ») n'hésite pas à écrire² : « Préparons-nous à la grande Révolution qui s'organise contre les terribles adversaires coalisés du genre humain : le trône et le prêtre ! » — Antonio Ghislanzoni, bohème authentique, commente ainsi, dans une épigramme, la mort de Victor-Emmanuel II (9 janvier 1878, année vériste par excellence) :

Victor est mort; A la lugubre — nouvelle, le peuple tout entier — donna pour le sire défunt — des signes de deuil immense — Et on entendait chacun, les yeux en larmes — s'écrier avec étonnement : — Phénomène inouï ! il fut — honnête homme et roi !³

Vers où, à un sentiment de déférence devant le cercueil couronné, se mêle par le fait même de l'exception unique que signalent les derniers mots, une cruelle et générale satire du pouvoir royal. D'ailleurs l'*Interdetto* ou préface du volume nous avait prévenus du tri-

1. Voir plus loin l'analyse des *Anticaglie*.

2. *Verismo e Realismo, bomba letteraria*; Genova, Tip. Artisti Tipografi, 1879.

3. *Libro proibito*, Milano, Tip. Edit. lombarda, 5^e éd. 1879.

ple scepticisme politique, littéraire et religieux de l'auteur : « Aucune institution divine ou sociale, aucun sentiment, aucun principe, aucune autorité n'est ici respectée ».

La mort de Victor Emmanuel inspire à la *Farfalla* de Milan cette déclaration, publiée en tête du numéro du 13 janvier 1878, avec la signature de « Psiche » :

POUR L'HISTOIRE

Nous ne sommes pas faits pour verser beaucoup de larmes sur les tombes des rois. Nous les avons épuisées en présence des prolétaires qui agonisent sur la paille.

Les rois descendent dans les cryptes aristocratiques. Sur la lisse paroi de leurs monuments se trouvent de belles inscriptions en lettres d'or, qui apprennent aux affligés quelle doit être la durée de leur deuil officiel. Il y a aussi, à côté de ces tombeaux, des gardiens au chapeau galonné qui leur indiquent les heures fixées pour la douleur et pour la prière...

Les réprouvés au contraire subissent l'opprobre de la *brugna* ¹ commune, et le *foppone* ² les reçoit tous pêle-mêle, grappes enlacées et anonymes arrachées à l'arbre de la vie.

Mais si notre organisation (*sic*) est réfractaire à faire queue dans des funérailles de roi; si nous préférons fouler la boue des chemins suburbains en nous trainant derrière la charrette de l'hôpital qui va déverser dans la fosse des misérables un inconnu mort de faim ou de froid, etc... [les Bohèmes pleurent le roi seulement en tant qu'il représente l'unité de la patrie].

Quand Carducci eut composé son ode *Alla Regina d'Italia*, la *Farfalla* inséra ³ des vers anonymes qui reprochaient au poète d'abandonner la cause sacrée du peuple et le rappelaient à son devoir :

Reviens à la lutte, ô athlète, saisis, intrépide, ton javelot redouté, et le symbole du rachat; fais retentir comme un coup de tonnerre le nom du Peuple !

Quelques semaines plus tard ⁴ le même journal traitait de fou furieux Vittorio Imbriani qui avait lui aussi dédié une ode à la reine blonde.

1. Fosse.

2. Fossoyeur.

3. Numéro du 5 janvier 1879.

4. Numéro du 2 mars 1879.

D'ailleurs ce journal dont le vérisme, avec l'année 1878, s'aggrave par rapport à ses débuts en 1877, avait publié dans son premier numéro de 1878 un programme bien net, déjà cité.

La « vraie Bohème » considère les rois comme un « excellent superflu ». Son chant de guerre est le *Ça ira*, son cri de bataille est *Avanti ! avanti ! avanti !* A la suite de Carducci, elle s'enthousiasme pour la France révolutionnaire. Son idéal comporte, au point de vue politique, « la démocratie organisée en république fédérale »¹ et il se confond avec celui dont se fait l'organe, à partir de 1878, la *Rivista repubblicana*. Vittorio Salmini, traçant² l'histoire de la puissance des Césars anciens et modernes, s'arrête par prudence à la Commune de 1870 et s'écrie en conclusion : « César est mort ; le peuple-roi règne ». Et il traduit la *Marseillaise* ! La vraie Bohème est hostile aux « savantes formules qui créent l'hybride »³ ; voilà pourquoi, de même qu'elle est contre le sentimentalisme de convention des néo-romantiques et des décadents, elle est opposée au régime constitutionnel, forme bâtarde de gouvernement. Les collaborateurs du *Crepuscolo* de Gênes forment un groupe ayant un écusson symbolique au-dessus duquel trône le bonnet phrygien ; la *Farfalla*, en tête de son numéro du 10 février 1878, commémore les auteurs de la tentative révolutionnaire avortée du 6 février 1853, autrefois romançée par Cletto Arrighi.⁴

La souveraineté populaire absolue, tel est le but que la Bohème envisage, quand sera détruite la « tyrannie bourgeoise » stigmatisée par Ellero.

Certains de nos premiers Bohèmes des environs de 1848 se réunissaient, nous dit-on⁵, sous l'égide d'une statuette de la Liberté. Mais les idées ont fait des progrès ; il n'est donc pas étonnant que les Bohèmes de 1878 soient en Italie plus avancés. Ils travaillent à l'émancipation du peuple par l'amélioration de son état économique. Leur programme est d'ailleurs vaste et varié :

Notre idéal économique, écrit l'*Alfa*, est l'aisance dans l'épargne, dans la limitation du nombre des enfants, la participation aux bénéfices substituée au salaire, d'où dérivera la disparition finale de la

1. *Alfa* de Pavie, numéro du 5 avril 1878.

2. *Polychordon* ; poème *Cesare*.

3. *Crepuscolo* du 27 juillet 1879.

4. Cf. *Vérisme narratif*, 1^{re} partie, chap. III, p. 87.

5. P. MARTINO : *Le roman réaliste*... p. 17.

misère; il y aura toujours des pauvres et des riches, mais il ne doit pas y avoir de malheureux ¹.

Le moyen d'arriver à la république est la révolution; et les Bohèmes sont révolutionnaires. « La Bohème a pour mission de préparer par la presse la mine révolutionnaire, de la charger de poudre par l'agitation, de la faire éclater sur les barricades » ². Luigi Lodi aura raison de dire à propos du *Canzoniere* de Stecchetti :

Le vérisme en Italie s'est dressé avec la fureur d'une rébellion de place publique, tumultueuse et risquée quant aux moyens, confuse quant au but, de sorte qu'il est apparu comme un mouvement mazzinien, mouvement imprudent d'une poignée d'hommes généreux, mais qui n'est pas suivi... ³

En voici deux exemples entre autres : Le 13 juin 1880, la *Farfalla* reproduit une poésie : *Rivoluzione !* de Giarelli : « Nous sommes la vague qui renverse les digues... » Le même journal, le 6 mars 1881, publie la poésie *Carnevale* de « Papiliunculus » qui y fait parler le peuple : celui-ci, s'adressant aux riches corrompus, leur crie :

Nous sommes égaux, nous sommes égaux ! — moi, lâche, vous, voleurs; moi, lâche, vous pourris — Vous êtes, pour l'effigie du dieu de l'ordre, — des états recouverts de satin; — malheur à vous si un jour je me réveille Samson !

Certains de ces poètes sociaux étaient en même temps des théoriciens et des hommes d'action. Ainsi Filippo Turati, le futur chef socialiste, publiait dans la *Farfalla* du 11 août 1878 un *Credo* curieux :

Je crois au rôti tout-puissant — allié à des flots abondants de Chianti; — je crois au soufflet brutal de la douche glacée, — la grande amie des esprits abattus; — je crois à la mer qui n'ouvre son large sein — qu'à l'audace des amants les plus hardis; — je crois aux monts, à l'air et au soleil — et à la douce alliance des baisers et des paroles.

Je crois à la vie, au travail, — aux ivresses du corps et de la pensée, — aux mensonges en cheveux d'or, — aux trahisons en cheveux noirs ! — Je crois en Satan qui se plante au milieu du chœur, — effroi des prêtres et des pieuses mégères; — je crois au saint avenir, au dies iræ, — qui mettra fin aux bacchanales des... ⁴

1. Numéro du 5 avril 1878.

2. *Crepuscolo* du 25 mai 1879.

3. *Pagine Sparse* de juin 1877.

4. Le mot représenté par les points de suspension est certainement *re*, rimant avec *dies iræ*. Et c'est à cause de ce trait final que nous avons cité ce morceau, caractéristique des aspects variés du vérisme poétique.

Plus tard, auteur de *Il delitto e la questione sociale*, Turati fera encore de la poésie sociale dans son recueil poétique *Strofe*¹. Croce qui rappelle² Turati, signale aussi, dans le même ordre d'inspiration, les *Poesie*³ de Giorgio Sinigaglia.

Scano, déjà cité, évoque (*Libertas — Amor*)⁴ les futures barricades qui lui permettront de voir en larmes à ses pieds les « lâches ennemis » du peuple, et qui permettront aussi au peuple de « baiser, en souriant, sur les yeux » les dédaigneuses marquises...

Ou bien (*Nella miniera*) il s'attendrit sur l'existence misérable des mineurs « aux membres noirs et au visage jaune » qui vont extraire les métaux pour « procurer aux lâches désirs d'un banquier des croix et des chevaux... », comme Milelli (*Nox*)⁵ s'attendrit sur celle du charretier, et s'écrie : « Ah, si tu ne resplendissais pas bien haut à l'horizon lointain, — ô Saint Avenir, quelle lugubre misère ! »

Valerio rappelle (*Il Novantatré*)⁶ les justes horreurs de Quarante-trois et glorifie les rouges assoiffés de sang... Et, avant de renoncer (*Per finire*) à la gloire facile d'« enfant terrible », il dit à sa belle (*Per tua norma*) :

Quand nous ferons la révolution — et que nous mettrons en sauce (sic) la canaille — gantée, poudrée; — quand le canon tonnera en grondant; — quand sur le champ de bataille balayé — s'élancera la foudre, — avec mon chapeau en bandoulière — je tiendrai à la main mon mousqueton — parfumé de poudre — et toi, tu me donneras, pour restaurer mon cœur, — de petits verres d'anis. — Et si une balle bien envoyée — met sur mon cœur son sceau — glacé et implacable, — toi, Cécile, agenouillée à mes côtés, — donne-moi à boire, et ainsi je m'en irai ivre — au diable!

Sans aller jusqu'au sanglantes prophéties, G.-A. Costanzo rentre lui aussi dans le mouvement rebelle. Il avait commencé par imiter la poésie populaire et la poésie aléardienne⁷ puis avait peu à peu affermi sa manière dans le sens réaliste, en traitant des sujets familiers avec une certaine vérité de représentation⁸. Enfin, subis-

1. Milano, Quadrio, 1883.

2. *Tra i giovani poeti...* etc.

3. Milano, Chiesa, 2^e éd. 1896.

4. Dans le volume cité des *Versti*.

5. *Odi pagane*.

6. *Prime fucilate*.

7. *Versti*, Napoli, Tip. del Vaglio, 1869.

8. *Nuovi versi*, Napoli, Morano, 1873.

sant soit directement soit par l'intermédiaire des poètes dont nous nous occupons l'influence de la Bohème parisienne et des *Réfractaires* de Vallès, il écrit *Gli eroi della soffitta* ¹. Avec une abondance et une facilité remarquables mais sur un ton trop souvent déclamatoire comme celui de ses contemporains véristes sociaux, il passe en revue l'immense armée des déclassés :

Qui sont-ils ? — Tous ceux qui ont soif — de vaste empire et de superbes hauteurs ; — tous ceux qui dédaignent de plier — le dos sous le bât, le cou sous le licol ;

Tous ceux qui, une fois évanouis les rêves — roses et les ivresses, trésor de la jeunesse, — maintenant dégrisés soupirent — après la justice du pain et du travail ;

Autrefois pleins d'enthousiasme et droits, — maintenant la plupart d'entre eux vacillent et tombent — dans la fange, et au milieu des carrefours — ils traînent leur âme comme un haillon ;

[Ils sont] tous ceux qui, ayant brûlé la dernière — cartouche, désespérés, ont rompu — avec les apôtres menteurs — pour qui la miche est un évangile et un drapeau ;

Tous ceux que la mer de la ville — lance de ses profondeurs, — pâles et bavards, trompés et ingénus, — comme autant de grenouilles à la face du monde ;

Tous ceux qui, dans la grande machine — de l'état ne sont ni poutres ni étais, — ni bourreau ni poulie, — ni corde ni nœud, ni enclume ni marteau... etc...

Et l'énumération continue longtemps de la sorte, mais avec assez peu de valeur expressive car il s'agit plutôt là, dit justement Croce ², d'« un véritable essai sociologique où tout l'effort du poète vise à classer les déclassés, à rechercher leurs diverses provenances, à décrire leurs mœurs, à peindre le cours nécessaire de leur existence, à les juger par rapport à la société et au progrès. »

Guàrnerio expose dès le *Preludio* de son volume les buts de sa Muse humanitaire :

C'est une phalange frémissante — que la dense troupe des misérables — qui sont abattus par la faim plutôt que par la douleur.

Il flétrit (*Idillio moderno*) les « âmes sans blason » des nobles ; il s'indigne contre le luxe et l'oisiveté des riches (*Sul corso*) :

1. Roma, Alessandro Manzoni, 1880.

2. L. N. I. Vol. I, p. 232.

Alors je sens l'indignation et le mépris — flamboyer dans mon âme — et contre les lâches paresseux je lance — tels des coups de fouet, mes chants.

Ou bien (*Ultima rerum*) il va s'inspirer au cimetière :

Nous, pionniers fous d'une sainte idée, — nous venons chercher les sépultures — et nous y inscrivons avec le sang de nos pensées — les vengeances futures !

Il connaît, certes, le découragement (*Obblío*), il se laisse radoucir par un sourire de femme (*Verso*), mais il se ressaisit vite et (*Un altro inno alla vita*) il se relance dans la lutte :

Aujourd'hui un baiser, demain une blessure, — mais toujours en avant ! en avant !

Souvent ces derniers mots, empruntés à Carducci¹, suffisent aux réfractaires pour exprimer leurs vagues aspirations, leurs ardeurs belliqueuses contre un adversaire qui n'est pas toujours bien désigné... Milelli² « élève le chant de la révolte et ouvre les bras à la déesse liberté » ou bien³ il jouit « du grand conflit avec le terrible avenir » et montre ses compagnons « serrés autour de notre étendard, impénitents contre les hommes et contre dieu »⁴. Dès 1877⁵ il avait dit son aspiration à une mort sans défaite...

Comme Milelli, comme Fontana l'ont été, les Bohèmes sont pauvres pour la plupart et ils s'en font gloire. « Ceux qui ne le sont pas font vœu de pauvreté en renonçant à l'égoïsme au lieu de renoncer au démon, au monde, à la chair »⁶. Voilà pourquoi la Bohème est constituée par « une foule de talents libérés et rayonnants contraints à gagner leur cigarette « avec deux sous de plume d'oie » et dont certains « pourraient — s'ils crevaient (*sic*) laisser leur corps aux chirurgiens pour que... le prix en soit employé au paiement de leurs dettes. »⁷

Aussi, les Bohèmes flattent le sentiment populaire par ces promesses de bien-être que la révolution sociale va apporter. Les plus

1. *Ripresa des Giambi ed Epodi.*

2. *Canzoniere*, I, 23. Je n'ai pas trouvé trace du *Carme comunardo* cité par M. Jeanroy. (G. Carducci, p. 169).

3. *Ibid.* *Ver novum.*

4. Avec la minuscule.

5. *Rivista Minima*, 21 janvier 1877. Poème: *Risposta.*

6. LEPIDOTTERO. *Verismo.*

7. *Ibid.*

grands cèdent à cette tendance : Pascoli publie dans les *Pagine Sparse* du 20 mars 1878 sa *Morte del ricco* inspirée par les sentiments humanitaires et socialistes qui sont alors ceux des Bohèmes. Carducci, qui ne se laisse pas embrigader dans le mouvement mais qui sera souvent invoqué comme patron par les véristes, n'était pas tendre pour l'aristocratie. Ses vers sur la *Consulta araldica*¹ sont donnés en exemple par les Bohèmes. Stecchetti, suivi par de nombreux disciples, lance l'appel aux armes et prépare une armée de révoltés pour les « batailles de la liberté »². Et reprenant les sentiments d'admiration de Barbier pour la « sainte canaille », les théoriciens s'écrient :

Nous sommes les avant-gardes retentissantes (*canore*) de la canaille... Par la satire, par la désobéissance, par l'anarchie bohème, nous balayons devant elle le chemin vers l'avenir... vers l'avenir humanitaire !³

Caractéristique à ce propos fut la réplique réfractaire au *Canto dell' Amore*⁴. Carducci, après la période des luttes et des grandes polémiques, était parvenu à un certain apaisement qui s'exprime dans le magnifique *Canto* de 1877. On a dit que « presque tout Carducci est dans cette pièce : inspiration anticléricale, libérale, démocratique, sens de la vie vaste et simple et du sain amour, culte de la patrie, représentation émue de sa vie passée et présente. »⁵

Mais les réfractaires précisément ne partageaient pas tous ces sentiments, en particulier le « sens du sain amour ». Ferdinando Fontana le premier réplique par les 25 quatrains de son *Canto dell' Odio*⁶. Il commence par reproduire quatre vers carducciens : *Salute, o genti umane...* etc. pour constater ensuite que les hommes répondent mal, dans leur égoïsme, au chant généreux du poète :

Cette vie est une lutte : aux assassins — je ne tendrai pas le cou avec tant d'ingénuité !..

1. *Giambi ed Epodi*, libro I, XI.

2. *Prologo* de la *Nova polemica*.

3. LEPIDOTTERO. *Verismo*.

4. Composé en octobre 1877, publié à part en janvier 1878, puis dans *Giambi ed Epodi*, libro II.

5. J. LUCHAIRE; *Revue Latine*, 1907, p. 225.

6. Zanichelli, 1878.

Tu chantes : aimez ! pendant que le soleil allume — son clair rayon matinal. — Moi, je chante : haïssez ! car le soleil qui respandit — me permet de lire plus clairement dans le destin.

Haïssez ! haïssez ! Avant que n'arrive le jour — de ce que tu appelles le saint avenir — il y a des combats à livrer, il y a des ruisseaux — de sang à traverser, il y a des martyres !

Fontanà ne fut pas le seul à répondre à Carducci. Onufrio, par ailleurs révolutionnaire lui aussi, on l'a vu, oppose à l'un et à l'autre le scepticisme le plus complètement égoïste dans son *Canto dello Scettico*¹ :

Je me contente, moi, du feu d'un verre de vin, — et d'une belle qui me serre contre son sein...

Lui aussi a voulu scruter les mystères, mais maintenant il « ricane à la figure » de ses illusions :

Je bavarde et je ris au son de la guitare, — insouciant et le cœur muet. — De grâce, ne troublez pas notre fête bruyante, — ô poètes de la haine et de l'amour !

La Bohème est donc avant tout, à proprement parler, socialiste, humanitaire, révolutionnaire. Formée de jeunes, elle adopte vite les théories extrémistes de ce mouvement plus ou moins accentué — du socialisme à l'anarchie — qui porta la gauche au pouvoir en 1876 avec Depretis, provoqua à Naples en 1878 l'attentat de Passanante contre le roi Humbert et l'assassinat de celui-ci en 1900, après tous les événements révolutionnaires de mai 1898 à Parme, Plaisance, Lugo, Livourne, Urbino, Prato, et surtout dans la grande métropole ouvrière, à Milan.

Cet aspect politique et social de la Bohème sera habilement — et parfois assez déloyalement — exploité par certains adversaires du vérisme, qui accuseront ses partisans d'encourager le crime et le régicide ! En 1879, le fameux procès Fadda² agite l'opinion publique. *Nana* venait de paraître. Le « Doctor Veritas » (Leone Fortis) établit

1. *Farfalla*, n° 6, du 3 février 1878. La pièce est reproduite dans le recueil *Momenti. La Stella di Sardegna*, antiréaliste impénitent, dit (n° du 10 novembre 1878) que ce chant ne fait pas mauvaise figure à côté du *Canto dell' Amore*, et qu'il laisse loin derrière lui le *Canto dell' odio*.

Il y eut même la franche parodie : un banal *Canto dello Sbadiglio*, de Borgognoni (Ravenna, Zirardini, 1878) édité dans le même format, les mêmes caractères que celui de Carducci et peu goûté de la *Farfalla* (17 mars 1878).

2. Voir plus loin.

dans l'antivérisme *Illustrazione Italiana* ¹ une corrélation entre les deux faits ! Tous deux sont imputables, dit-on, au réalisme et à l'esprit bourgeois (*borghesismo*). Et Stecchetti est obligé de protester. ²

Quoi qu'il en soit, on comprend que cette Bohème exaltée et déclamatoire ait provoqué des inquiétudes en haut lieu, et que dans les milieux conservateurs l'hostilité au vérisme n'ait pas toujours été dictée par des raisons purement désintéressées : morales, religieuses ou esthétiques. Le vérisme agite le drapeau rouge, les bourgeois s'en inquiètent et le *Crepuscolo* ³ déclare : « La réaction persécute la Bohème, parce qu'elle sonne la diane de la rescousse, les jouisseurs la haïssent parce qu'elle trouble leur digestion ».

*
* *

Après cet examen collectif des théories et des thèmes, voyons en particulier quelques œuvres qui se détachent de la masse confuse des volumes, elzéviens ou non.

A partir de 1877 en effet, la production poétique devient de plus en plus abondante, et l'Italie justifie toujours davantage cette définition que la *Rivista Minima* en donnait quelques années auparavant ⁴ : « le pays béni où l'on naît, où l'on se met à table, où l'on se marie, où l'on soutient sa thèse doctorale, où l'on obtient son passeport pour l'autre monde, en vers qui, la plupart du temps, sont parfaitement en règle avec les accents, la mesure et la rime. » Le succès de *Postuma* semble avoir provoqué dans le domaine du lyrisme une inondation ⁵ analogue à celle que les *Promessi Sposi* avaient déclenchée dans le domaine du roman historique.

Mais voyons d'abord — et sans nous y attarder — les productions des poètes conservateurs, idéalistes ou discrètement pénétrés de réalisme : elles nous feront mieux comprendre les hardiesses des novateurs.

1. Numéro du 7 décembre 1879.

2. Voir plus haut à propos des polémiques sur *Postuma*.

3. Numéro du 25 mai 1879.

4. Numéro du 2 novembre 1873, à propos du volume de Milelli : *In Giovinezza*.

5. Signalée aussi — entre autres — dans la « *Conversazione* » de l'*Illustrazione Italiana*, numéro du 23 décembre 1877.

En 1877 Panzacchi publie *Lyrical* ¹, recueil de vers en général assez faibles, qui justifient souvent l'appréciation de la *Farfalla* ²: « échos de Prati, Aleardi et Métastase ». Pièces de circonstance, comme *Funeralia* ³, inspirées par la mort d'une sœur de vingt ans, ou écrites à l'occasion de la mort de Pie IX, de Victor-Emmanuel II, de Napoléon III, de D'Azeglio ou de Mazzini... Notons cependant que, si le *Preambolo* fait allusion au vérisme en ces termes: « Nous disons à tort que la poésie est morte — et pour suivre une mode vulgaire — nous cherchons au fond des poubelles — les haillons de la Déesse ! » l'auteur y sacrifie deux ou trois fois lui aussi. En effet, *Lalage* (*egloga moderna*), daté de 1876 il est vrai, met en scène une petite marquise qui s'est déguisée en pastourelle « pour revivre l'idylle de Chloris et Mélibée » — et il y a là de l'Arcadie assez osée; la fin du sonnet *Don Giovanni* est plus hardie encore, dans un autre sens :

Toi, du sein blanc d'une abbesse — tu lèves le front et cries au Père Eternel: — Compère, excusez-moi si je vous fais c...

Enfin dans la troisième partie: *Piccolo romanziera* ⁴ se trouve une pièce: *Bada ben !* qui annonce Stecchetti: Le poète dit à une femme qu'il a trop aimée et qu'il voudrait oublier à tout prix :

Maintenant prends garde ! Si à tes baisers mortels — par tes flatteries tu m'amènes une fois encore, — ô cruelle Desdémone, entre mes oreillers — tu resteras ensevelie !

*
**

En 1879 Chiarini pleure ses *Lacrymae* ⁵ sur la mort de son fils; en 1880 Nencioni publie ses *Poesie* ⁶ où il n'y a rien de bien original :

1. *Lyrical, romanze e canzoni*, Zanichelli, 1877.

2. Numéro 5 de 1877.

3. Déjà publié à part en 1873 par Zanichelli.

4. Déjà en partie publié en 1872 par l'éditeur Ricordi.

5. Bologna, Zanichelli.

6. Bologna, Zanichelli.

prosaïsme sentimental à la manière de Coppée ou de Betteloni (*Lo spedale, Un paradiso perduto*), paganisme néo-hellénique imité de Carducci (*Dopo una sinfonia di Beethoven*) :

*La vie est toute roses, — Anacréon est vrai; — remplissez ma coupe,
et que Jole nous sourie !*

*
* *

La même année voit paraître *Medusa*, d'Arturo Graf¹, recueil de poésies psychologiques exprimant la tristesse, la lassitude, l'appréhension du mystère et de l'infini avec des accents où l'on surprend parfois un écho de Leconte de Lisle (*Mistero*) :

*O vieux, triste et malheureux monde, — qui me révélera ton fatal
secret ? — C'est en vain, hélas, que je renouvelle ma question, — c'est
en vain que je plonge mon regard dans ton sein.*

*Une froide horreur m'enveloppe et me conquiert; — je meurs d'an-
goisse et de peur, — ton impénétrable mystère me tue...*

En 1881 — chaque année donne son volume notable — ce sont les *Poesie*² de De Amicis. On remarquera que les poètes conservateurs se contentent volontiers, et presque avec une modestie affectée, de ce titre banal. De Amicis est aussi prosaïque dans ses vers qu'il est poétique dans sa prose. Parfois d'ailleurs les sujets d'inspiration sont les mêmes³. Certes, De Amicis est antivériste. Ainsi, *La morte del mastino* dédiée « à un poète vériste » montre avec des détails vulgaires, qui veulent être parodiques, la mort d'un chien sur un lit de fumier :

*...puis, gémissant d'une voix étouffée — semblable aux pleurniche-
ments d'un vil goutteux — manzonien qui recevrait des coups de pied,
— il tourne le dos à la terre et, le ventre en l'air, — et écarquillant son
œil sanglant — il tord le museau, agite la queue, et crève.*

Mais en contre-partie (*Cause ed effetti*) De Amicis s'adresse à un poète idéaliste qui chante les fleurs, les étoiles et les anges, oubliant qu'il y a dix ans il suivait les petites couturières...

1. Torino, Loescher.

2. Milano, Treves.

3. Ainsi *Ricordi di Spagna, di Olanda, d'Africa, di Costantinopoli*, rappellent des livres connus : *Sul Mare* et *Gli emigranti* reprennent le sujet et tel épisode du volume *Sull'Oceano*.

Dans le dernier des huit sonnets délicats adressés à Giacosa, De Amicis dit à son fidèle ami :

Tu diras sur ma tombe que je suis mort impénitent, — fidèle au vieux Manzoni crétinisé — qui, autrefois a crétinisé l'Italie; — mais que, des deux écoles en guerre, — qui nous rompent désormais... ce que tu sais — je donnais une infinité de torts à l'une et à l'autre.

Il prétend en effet rester à égale distance de tous les excès. Aussi il fait souvent des vers pedestres dignes de Betteloni (*Invito alla villa*) :

Je cause avec les paysans — de vaches et de poules, — je cueille les salades tendres — et fraîches, de mes mains — je lance des trognons aux chiens, — je lorgne les paysannes, — je mets le nez aux portes des petites églises — cachées par les aulnes.

Puis je descends le long des crêtes — des belles collines, — sous la petite pluie — des arbres secoués; — je saute ruisseaux et fossés — en riant à gorge déployée; — j'aspersionne les petites paysannes — et je cueille les petits champignons rouges.

Ou bien il fait du réalisme agréable (second sonnet de *Sulla strada ferrata*).

Mais il y a mieux : à côté de ses faciles et constants attendrissements ¹, Edmondo dai languori a des sous-entendus érotiques (*A una Turca*), des jeux de mots d'un goût douteux. *La letterata* (type de la femme bas-bleu) dit :

Et je continue ainsi jusqu'à dix heures — puis j'emporte toujours dans mon lit — quelque poète ou quelque romancier...

Il gâte, par la trivialité de certains détails, les plus grands sujets (*Ricordo della guerra; Il 20 settembre 1870*). La scatologie apparaît trop souvent (sonnet VIII de la série *La guerra*, dernier vers de *Annunzio di nascita*) comme elle dépasse certaines de ses proses ². Parfois même il marche purement et simplement sur les traces de Stecchetti. Ainsi une « belle veuve aux amours fugaces » (*A una furia*)

1. Bontà, *A mia madre, Il figliuolo del cieco, Preghiera, Sopra una culla, I bimbi, Piovete, o baci*, etc., etc.

2. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 404-406.

maltraite son fils qu'elle voudrait faire mourir afin qu'il ne soit plus témoin de ses fautes. Le poète lui adresse les plus énergiques épithètes du vocabulaire stecchettien et lance contre elle cette malédiction finale :

[*Que ton fils te repousse*], *qu'il te laisse mourir sur un grabat — et que le croque-mort renverse dans la civière — d'un coup de pied dans la poitrine — ta carcasse de gueuse infâme !*

Ces exemples montrent que même les poètes les plus éthérés furent contaminés par le vérisme stecchettien ou — c'est plutôt le cas pour De Amicis — encouragés à donner libre cours à leur penchant naturel pour la plaisanterie grossière.

*
* *

En 1883 ce sont les *Poesie* ¹ de Guido Mazzoni, préfacées par Carducci. Celles-ci se rapprochent aussi des modèles du simple vérisme bettelonien, mais avec un art supérieur : *Neve*, *La posta*, *In Bologna*, expriment sans emphase ni attendrissement factice des sentiments sincères, et apportent sans réalisme excessif des tableaux vrais. Mais au fond Mazzoni est un pur classique de l'école de Carducci, tout pénétré des finesses de l'Anthologie grecque dont il avait traduit avec délicatesse certaines œuvres. Il sait toutefois reconnaître ² qu'il ne faut pas se condamner à perpétuité à la poésie hellénique d'inspiration ou « barbare » de forme : « Le monde est vaste, et toute l'histoire humaine nous offre, blanche et noire Cybèle, ses cent mamelles. » Par là Mazzoni est ouvert à la poésie moderne ; mais d'autre part, convaincu de la nécessité d'une forme parfaite, d'une technique du vers, il s'élève contre l'amateurisme de ceux que Cellini appelait les *praticonacci* et il réfute la théorie (vériste, celle-là) de l'art spontané, de la « poésie sécrétion naturelle du sentiment. »

*
* *

A égale distance entre le classicisme le plus pur et le vérisme le plus poussé se situe le premier volume poétique de D'Annunzio,

1. Roma, Sommaruga.

2. Dans le *Pretudio* (lettre à Sommaruga) de la 2^e édition.

Primo Vere ¹, publié en 1879 alors que l'auteur, âgé de seize ans — l'âge des expériences, des études et des imitations — venait de terminer sa première année de Lycée à Prato. *Primo Vere* en effet dérive à la fois du néo-classicisme païen des *Odi barbare* et de l'érotisme effréné des *Postuma*. « Un adolescent italien ne pouvait se soustraire à l'efficacité des écrivains qui alors s'affirmaient dans leur plénitude: Carducci, Stecchetti, l'école vériste sicilienne de Verga et de Capuana, et D'Annunzio ne s'y soustrait pas » ². L'influence de Carducci est indiscutable, dès la genèse de ces premières tentatives dannunziennes. La première pièce de *Primo Vere* est — après le *Paeludium* — la saphique de sept strophes *A Enotrio Romano autore delle « Odi barbare »*. Lorsque le jeune Gabriele songe à un second recueil poétique qui serait, celui-là, publié non pas aux frais de son père comme le premier, mais par un grand éditeur milanais — Brigola ou Bignami — il s'adresse à son ami Cesare Fontana, lui parle de trente « Odes barbares » et ajoute avec modestie mais opportunisme: « Je crois que l'on en vendrait plusieurs exemplaires, à cause non pas de la qualité du travail, mais de la curiosité que provoquent en ce moment les *Odi barbare* dans la république des lettres. » ³

Pour en revenir à *Primo Vere*, le contenu et la forme en sont souvent carducciens. Distiques, saphiques, alcaïques, imitent le plus souvent les mètres « barbares ». Les sujets — sans parler de l'appendice composé de quatre imitations d'Horace — sont presque tous sinon antiques, du moins baignés d'une atmosphère classique.

...et dans un rapide vertige joyeux — à l'entour dansent les chères images — brillantes de soleil — du paganisme mort (A la strofa alcaica).

Et: « tout était beau en cet âge bienheureux ! » (A l'Etna).

La forme imite souvent celle de Carducci, et c'est précisément sur ce point qu'insistèrent les premiers commentateurs de *Primo Vere*: Marc Monnier dans la *Revue Suisse* loue l'auteur de savoir manier si bien « les mètres savants de M. Carducci » ⁴, et il n'y a pas à insister sur ce point.

1. Chieti, Tipogr. Ricci, 1879.

2. CROCE, *L.N.I.*, vol. IV, pp. 14-15.

3. Lettre citée par T. FRACASSINI: *G. D'Annunzio convittore*; 3^e éd. Roma, Casa del Libro, 1935; pp. 131-132.

4. Cité par FRACASSINI, op. cit., p. 141.

Quant à Stecchetti, D'Annunzio le connaissait bien aussi, et quand il allait publier *In memoriam*¹, il demandait à l'éditeur Niccolai de Pistoia de se servir du caractère elzévirien — celui de *Postuma* — et d'adopter « le petit format Stecchetti »² dont l'élégance lui plaisait. Une fois *Primo Vere* paru, certains critiques purent y voir avec raison du vérisme : ainsi l'*Ecò della gioventù*, petit journal littéraire de Pescara, un des premiers à s'occuper du recueil, pouvait écrire : « nous ne suivons pas sa manière, que désormais il faut appeler vériste, et nous ne l'approuvons pas... »³ L'année suivante encore, dans le *Fanfulla della Domenica* paraissait⁴ un éreintement de *In memoriam* où l'on signalait de nouveau des dérivations de Carducci, certes, de Chiarini (*Lacrymae*), mais aussi de Stecchetti.⁵

Ce fut précisément Chiarini qui écrivit sur *Primo Vere* le compte rendu le plus important⁶. Le poète-critique indiquait bien la double dérivation et infligeait au jeune débutant comme pénitence — pour avoir osé publier ces vers — de rester toute une année sans lire les poésies de Carducci et de Guerrini. « Qu'il lise Homère, Virgile, Horace, Dante, et tous ceux qu'il veut par ailleurs ; mais qu'il laisse ces deux-là tranquilles »⁷. Tenons-nous en à Guerrini. Il est certain que les deux dernières strophes de *Hoc erat in votis* expriment deux thèmes stecchettiens : le vin et l'amour :

Parfois le chianti dans la large coupe — resplendissant comme un rubis aux roses — lueurs du soir d'été...

Et enfin les tendres baisers de Lilia, — les longs regards, les aimables dédains, — les nuits dans l'ivresse de l'amour...

De même, la dernière strophe de *Fa freddo !* De même encore « la satanique fièvre des sens » de *Fantasia pagana*.

En outre, les appels des « rebelles » aux révoltes sacrées trouvent un écho à la fin du sombre tableau de la méphitique *Palude* :

1. Pistoia, Tip. Niccolai, 1880.

2. FRACASSINI, op. cit. p. 154.

3. *Ibid.*, p. 140.

4. Numéro du 24 octobre 1880.

5. Par exemple le premier sonnet de D'Annunzio : *O voi che dentro l'urna sepolcrale...* est rapproché de *Quando tu dormirai dimenticata...* ; le 7^e : *C'era nell'aria un profumo gentile*, de : *Nell'aria fresca c'è un odor gentile*. C'est peu, d'ailleurs.

6. *Fanfulla della Domenica*, n° du 2 mai 1880.

7. Cité par FRACASSINI, p. 143.

...et, aussi méchante qu'un serpent, des poitrines sans douceur déborde — la haine géante: les blasphèmes éclatent, — tandis que le vent augural, entre les arbustes brûlés et les épis — semble parfois dire en frémissant: Peuples, debout !

Mais le vérisme dannunzien éclate surtout dans cette *Ora satanica*, critiquée par Chiarini qui en censurait l'insincérité. Ce poème résume à la fois le satanisme carduccien, la Scapigliatura, le stecchettisme et la poésie « rebelle ». Il ne faut donc pas dire comme Borgese ¹ que le Satan de D'Annunzio est uniquement le symbole de l'aspiration à la volupté. Qu'on en juge :

Non, je ne veux plus des douceurs d'idéales amours, — je ne veux pas de chants imbibés de lait et de miel;

Plus de danses gracieuses parmi les fleurs, au couchant, — plus de plaintes féminines, plus de langueurs...

Vole, Satan, vole sur la grande aile de feu: — reste à mes côtés et inspire-moi: je suis tout à toi !

Je veux des ivresses qui abattent l'âme et les sens, — les hymnes rebelles qui font trembler les prêtres:

Je veux des rondes infernales, avec du vacarme, des cris insensés — et des seins de courtisanes pour y passer mes nuits:

Je veux de longues orgies avec de bizarres chants d'amour: — au milieu des verres et des baisers je veux perdre la raison...

Vole, Satan !... etc...

Que le lâche craigne l'avenir dans les draps froids de son lit, — comme une faible femme, avec des repentirs et des plaintes.

Pour lui que le curé vienne braire un requiem, le visage plein de componction — et que pour lui la bigote répande deux petites larmes.

Que pour lui un jeune abbé produise un sonnet moral — et qu'un saint père écrive son panégyrique...

Mais moi, l'épée au poing et en face des ennemis, — la raillerie aux lèvres je mourrai en vaillant:

Je mourrai au milieu des cris féroces des poètes mes compagnons, — au milieu des cris de chien des vaincus en fuite.

Et le mot suprême sera un orgueilleux défi, — mon dernier mouvement sera une menace atroce.

Sur mon corps exsangue mes amis déposeront des couronnes — et sur mon tombeau frémiront des chants de liberté...

Vole, Satan !... etc.

Le « fouet » que Marc Monnier réclamait pour le jeune révolté ² n'était autre que celui dont les critiques conservateurs menaçaient

1. D'Annunzio, éd. citée, p. 34.

2. Article cité de la Revue Suisse.

tous les poètes de la jeune école. . . Mais Monnier demandait que l'on y joignît une médaille. Car ce vérisme s'exprimait avec art : on ne pouvait pas en dire autant de celui des nombreux imitateurs d'Enotrio et de Stecchetti.

D'Annunzio qui, dans *Primo Vere*, « imitait l'un et l'autre mais en se cherchant lui-même ; qui aimait de Stecchetti la licence, tandis que sa tendresse lui répugnait ; qui... rêva d'une espèce de Stecchetti en vers barbares »¹, ne fut pas satisfait de son premier volume poétique. La seconde édition de *Primo Vere*² ne comprend plus que quatorze des trente pièces originales. L'auteur a éliminé celles qui étaient les plus caractéristiques de son vérisme : en particulier *Ora satanica*. Et la revue l'*Arte* de Florence³, tout en reconnaissant encore les imitations de Carducci et de Stecchetti, pouvait écrire maintenant avec raison :

D'Annunzio est un poète qui s'est placé nettement sous le drapeau de la nouvelle école, sans cependant s'abandonner au trivial ou aux exagérations des véristes de Suburre, qui, à l'oisiveté du journalisme actuel, conseillent... la *pornographie*.

*
**

La dérivation proprement dite de l'école de Stecchetti se développe surtout pendant trois années : 1878, 1879, 1880.

Voici 1878 et les premiers échos de *Postuma* : assez insignifiantes, les *Bolle di sapone*⁴ de Patuzzi déjà nommé, qui avait en 1876 publié de nouveaux *Versi*⁵ ; mais plus caractéristiques et importants les *Momenti*⁶ d'Enrico Onufrio. La pièce *Aegrotans*, dédiée à Stecchetti, nous en dit l'inspiration à la fois voluptueuse et sociale :

*Je veux chanter l'amour et l'espérance, — le rire éternel et le ciel
serein, — je veux chanter la chevelure de ma maîtresse, — ses prunelles
et son sein blanc.*

.....

[*Mais l'heure de la révolution va sonner*]

*Alors, au son de la grande cloche, — je ressusciterai avec mon âme
guerrière : — au milieu du flot des réfractaires — je saurai bien l'agiter,
le drapeau rouge !*

1. Borgese, *op. cit.* p. 30.

2. Lanciano, Carabba, 1880.

3. Numéro du 17 janvier 1881, compte rendu par Mario Foresi.

4. Torino, 1878.

5. Verona, Civelli (per nozze), 1876.

6. Palermo, Gaudiano, 1878.

Ailleurs (*Il canto dello scettico*)¹ l'érotisme et l'inspiration bachique dominant :

Je me contente du feu d'un verre de vin — et d'une belle qui me serre contre son sein.

Et tout cela s'allie à un matérialisme décevant (*Anfiteatro anatomico*, pièce dédiée à Tronconi) : Assistant à l'autopsie d'une fille de joie, le poète prévoit la décomposition de ce beau corps de vingt ans en écoutant le professeur qui explique : « Le cœur humain... est un muscle, — précisément un muscle strié ; — d'une paire d'oreillettes — et de ventricules — il est formé. »

L'aspect social domine au contraire dans *In imis*. Ce poème, dédié à Cameroni, le critique du *Sole*, favorable au vérisme, est un chant révolutionnaire contre les heureux de ce monde, le « peuple de lâches » et des philanthropes théoriciens qui ne voient pas les conséquences réelles de la misère : maladie et débauche. Une prophétie menaçante termine la pièce :

Mais quand viendra le samedi — où nous réglerons nos comptes, — quand une multitude affamée — lèvera le front, — et que, pour vous réveiller de votre doux farniente, — viendra le sourd mugissement de la tempête...

Dans *Pensando a mia madre* le poète évoque son enfance de joie et de foi, puis la corruption présente, faite d'incroyance et de scepticisme (la même idée est dans *Spleen*, dédié à Cavallotti) et il pense au jour où, ayant retrouvé une foi, la foi révolutionnaire, il pourra mourir en combattant. Mais auparavant

...Je voudrais trouver une femme — fière et courageuse, — et à ses pieds déposer, encore chaud et fumant, — le cœur méprisable du dernier coquin, — celui du dernier roi !

Mais le morceau de résistance de ce véritable « réfractaire » est dans *Ululati*², iambes véhéments :

Quand viendra l'heure de la rescousse, — ô gens misérables et malheureux, — oh, certes, alors frémiront dans la fosse — tous ceux qui sont

1. Cette pièce parut dans la *Farfalla*, n° 6 de 1878.

2. D'abord paru dans les *Pagine Sparse* du 20 mai 1878.

morts de faim... — Nous descendrons dans leurs antres obscurs — et nous déterreron ces os; — ils nous serviront pour taper sur les tambours — l'hymne de la révolte ! — ... O journée de fièvre et d'exultation, — ô moments de joie, — quand nous danserons la triste danse, — nous, changés en bourreaux; — quand, à la clarté des torches, — nous pendrons, ballants au vent, — aux noires lanternes — les épulons pansus ! — Viens, fille aux cheveux noirs, — cours avec moi et fais ripaille. — Le vin ne suffit pas : verse, ô pétroleuse, — du sang dans cette coupe ! — Et, enivrés par la liqueur féroce, — nous ferons une escarpolette — de la corde des gibets, et toi tu feras entendre — une voix de hyène ! — Et le soleil glissera, gai et resplendissant — au milieu des héros qui tombent ! — Alors, ô femme au regard ardent, — nous nous pendrons nous-mêmes !

Rarement la poésie « rebelle » atteint de pareils accents de violence déchaînée...

*
**

Voici maintenant celui que Croce appelle ¹ le « rebelle des rebelles », Ragusa-Moleti, théoricien du vérisme ², qui dit ses *Prime Armî* ³. Chez lui l'appel aux barricades existe aussi (*Commiato*, etc.) et dans sa préface il agite surtout la question des misères sociales en déclarant que le monde est tellement mauvais qu'il faudrait « la lessive d'un nouveau déluge ». Il voit partout égoïsme, arrivisme, corruption (*Prologo, Mea culpa, In paradiso, Confidenze, Fuori di chiave, La zanzara*, etc.). Deux fois ce rebelle évoque la figure du Christ méconnu : dans *In paradiso* et dans *Confidenze*. Dans ce dernier poème au souffle sincère, à l'accent léopardien, Ragusa-Moleti constate que les temps héroïques sont passés : ceux de la beauté (paganisme) et ceux de la fraternité humaine (christianisme)

...Quand un homme doux et paisible — parcourait les plaines de la Palestine, et dans le cercle — de sa prune couleur de ciel — il avait un calme conscient, et inspiré — par la bonne nouvelle était son langage — et il prêchait : que l'amour, que l'amour soit — le but unique de la vie, etc...

Comme on le voit, la figure du Christ, malgré l'exemple carducien ⁴, était admirée par plusieurs de ces rebelles, même par ceux

1. *Aggtunte alla L. N. I. Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli »*, Critica, 20 mai 1934.

2. *Il Realismo, studio critico*, Palermo, Gaudiano, 1878.

3. Palermo, Virzi, 1878.

4. *Alle fonti del Clitumno*, etc.

qui, comme Ragusa-Moleti (*Rea Silvia*) prononçaient des paroles sacrilèges envers la Vierge ou, comme nous l'avons rappelé (*A Salliana*), s'inscrivaient au nombre des soldats du Grand Rebelle pour le jour de la lutte suprême contre Dieu !

Mais le vérisme qui rendit célèbre Ragusa-Moleti réside ailleurs. Deux pièces ont fixé son « genre » : *Pater noster* est une prière (à Dieu !), une demande d'absolution pour ses péchés charnels, une requête hétéroclite aussi : « Tu vois, je me prosterne — et je demande une autre blonde — tête de femme à baiser, un peu — d'argent, de santé, — un cœur disposé à tout prendre comme un jeu... ». Rien de bien rebelle là-dedans, à part le désir de scepticisme heinien. Mais le dernier vœu se précise :

O Seigneur du Ciel, fais-moi dormir, — ne me donne plus d'ennuis ; — et quand tu auras en moi fait disparaître l'homme, — fais que demeure la bête, — la bête qui ne pense pas et qui ne se défie jamais — de son propre génie, — qui ne rêve pas de finir ses jours par le suicide ; — qui n'a pas de doutes, pas d'ennuis.

Et voici enfin une autre pièce qui fit scandale et qui caractérise bien le vérisme de Ragusa-Moleti :

A UNE POITRINAIRE

Nous n'aurons pas le temps de nous ennuyer ; un triste — souvenir me restera toute la vie — de notre amour disparu si vite : — dans un mois ou guère plus, tu seras expédiée (sic).

La fièvre de chaque soir, les yeux luisants, — le cou mince et ces taches roses — aux joues, ce froid que tu ressens aux genoux, — sont de vilains symptômes, ainsi que ta furieuse

envie d'étreintes, et la sensibilité — accrue de tes sens, et cette façon de rester — à moitié évanouie entre mes bras, — pour peu que je te donne un seul baiser.

Cela signifie que ce ne sera pas long. — C'est préférable : tu mourras avant de me lasser ! — Qu'importe ? Moi aussi je mourrai : la vie est un jeu...

*
* *

Un sonnet du même genre forme la pièce la plus représentative des *Autumnalia*¹ de Tanganelli :

1. Milano, Brigola, 1878.

Non, tu n'es pas la vierge rêvée — dans les joyeuses imaginations de mes songes.

.....
Crois-le: l'amour n'atteint pas le cœur — quand la graisse fait à celui-ci un vêtement imperméable — et, plus encore qu'un vêtement, un cercueil.

Tu défonces mon lit et mon parquet; — je ne puis t'aimer, tu es trop grasse: — et je t'envoie, sans autre forme de procès, au boucher.

Dans ce volume on trouve d'ailleurs un mélange curieux: grossièreté brutale et aspirations presque idéalistes; mots de la langue la plus triviale et réminiscences classiques et mythologiques (« la blonde Aurore aux doigts de rose... »), sentimentalisme pleurard (*Vedova*) et confessions cyniques d'amours ancillaires (*Fango*); chastes *Note d'Amore* et pièces consacrées à la *Meretrice*, à l'adultère; aspirations à une femme « pure, sans tache » et invectives à une maîtresse qu'il chasse par ces mots: *Ti puzza il fiato* ou: *Ritorna nel tuo lezzo* ! Ailleurs Tanganelli adopte les théories de Tronconi sur l'éducation des jeunes filles, nous montre une femme qui, élevée sans mystères, a lu tous les romans, tous les journaux, vu toutes les pièces de théâtre, ce qui ne l'empêche pas de devenir une mère de famille parfaite (39) mais cela n'empêche pas non plus le poète de rêver d'une compagne ayant « même la pensée pure de toute tache » !

Le *dissidio* bohème git encore au cœur de tous ces « rebelles » !

*
* *

On a déjà parlé des *Figli del Secolo* de Vittorio Salmini. Son *Polychordon*¹ de 1878 — le poète avait 46 ans — nous présente un vériste indépendant qui choisit à son gré dans la matière d'inspiration de l'école: il ne veut pas de cet épicurisme uniforme et vulgaire et il se cantonne dans la poésie d'action sociale. Dans *Il mio credo*, adressé à Pompeo Molmenti, il dit son intolérance de toute entrave: « Ainsi par un sentier solitaire et qui m'est propre, je m'avance — et je forme un parti à moi tout seul. » Il ne veut être ni classique exclusif ni « aveniriste » prétentieux; et surtout il attaque les Bohèmes, « gens voués à l'orgie et à la phtisie — qui vont pêcher leurs troubles théories — au fond de la verte absinthe ».

1. Bologna, Zanichelli.

Le Bohème pâle rêve — des haines et des amours au-delà [du réel], des fantômes de molle — lasciveté ou de rage hydrophobe ; — ...il va jurant la mort de l'idéal — et rêve d'un art follement brutal, — photographie de l'horrible.

Hélas ! Pompeo, si c'est bien là le vrai, — la réalité, l'art nouveau, le mystère — de l'esthétique future, — grand bien nous fasse ! Mais nous, pinçons-nous le nez — et voyons s'il ne nous conviendrait pas, par exemple, — de nous faire naturaliser Goths ou Vandales !

Ce qui intéresse surtout Salmini, ce qui l'inspire de préférence, c'est l'art social, humanitaire. La pièce la plus importante de ce recueil est *Cesare*, long poème évoquant l'histoire de la puissance impériale, depuis Rome avec ses Césars corrompus et tyranniques, jusqu'à Napoléon III et à la Commune... Tantôt ce sont des détails réalistes sur les orgies romaines, tantôt des vers délicats sur les martyrs des Catacombes et sur la Vierge; après cela d'ailleurs, comme chez Ragusa-Moleti, voici un hymne à Vénus qui rentre dans le courant du paganisme carduccien, puis un passage en *terza rima* contre les papes... Mais en outre la Révolution française inspire au poète une intéressante paraphrase de la *Marseillaise* et une apostrophe admirative à la France « mère du siècle », dont les fils sont tous « les géants du bras et de la pensée ». Enfin défilent Napoléon III « impérial Méphisto », la guerre de 1870, la Commune, les pétroleuses et le « Chant des Communards » avec ses cinq strophes terminées par le refrain *Ça ira ! Ça ira !*

Mort à la mort ! la guillotine — en morceaux... ; jamais plus de guerre ! Mais en attendant, — feu ! Pas de femme, mais une concubine ; — communauté d'amour et d'enfants ; c'est là notre nouveau code sacré... Ça ira ! ça ira !

Tout en commun : ni tien, ni mien ; — Du jeune pacte Paris est le berceau. — Plus de frontières, d'églises ni de Dieu ! — Il n'y a qu'un peuple : l'humanité, — il n'y a qu'un credo : matière et néant ! Ça ira ! ça ira !

De même la *Dynamite* est d'un révolté : la glycérine, dit le poète à une riche dame, sert pour votre toilette, mais elle peut devenir la puissante dynamite qui ébranle les rochers et les océans et qui collaborera peut-être à la sainte rescousse du peuple...

Dans ces pièces se manifestent un mélange de Hugo, de Carducci et de Stecchetti, des *Misérables*, de *Satana* et de *Postuma*, et un écho du vif mouvement d'intérêt que provoqua pendant quelques années en Italie la tentative de la Commune.

Il faut ajouter que d'autres éléments ne sont pas absents : épicurisme voluptueux (*A Lesbia*), épicurisme bachique (*Il brindisi di Fantasio*), réalisme descriptif (*Farina del diavolo*), réalisme macabre (*A una morta*). Mais, encore une fois, Tanganelli est surtout le poète de la rébellion. Son *Ora satanica* le dit à nouveau :

Que m'importe le ciel ? Rayon de vérité ou rire — de femme aimée... voilà le paradis.

Un tyran vaincu, une vérité ravie, un visage — baisé... voilà, ô sots, le paradis !

*
**

Encore plus hautainement indépendant se montre Rapisardi dans ses *Ricordanze*¹. L'un de ses critiques lui dit :

Le réel ! le réel ! morte est l'idée — dans la Matière ! le grand art est mort : — tu tentes un cadavre de quatre jours ; — c'est en vain que tu armes ta pile : — de lui tu ne tireras pas un seul mouvement, — fusses-tu Galvani ou Volta ! — Regarde le Vrai, cherche le Vrai, fouille le Vrai ! — Dissèque la Vie !

Et en disant ces mots — il ricane béatement, — et de son petit doigt grassouillet — il me montre charitablement le chemin le plus court — qui mène au lupanar, temple de l'Art ; ou bien... — il étale à mes yeux un nouveau mélange — de fables romantiques, unique forme — sous laquelle la Vérité, devenue gueuse — se révèle aujourd'hui aux gens d'Italie...

...Moi, je passe avec dédain.

Ailleurs encore (*A Pietro Fanfani*) Rapisardi dit son mépris pour toutes les écoles, anciennes et nouvelles, entre autres le vérisme qui, sans être nommé, est ainsi défini :

Source illustre — de nouvelles théories, d'un Art nouveau — aujourd'hui s'est fait le lupanar, — et le satyriasis devient maître de profond savoir. — On voit tourbillonner — en orgies obscènes et en étreintes vénales — des jambes flasques et nues où titille — la luxure ; à la porte veille — Caton devenu proxénète, et d'un air — renfrogné manœuvrant le compteur, il encaisse — le prix dû pour chaque goutte d'amour. — Qui donc le croirait ? C'est précisément en ce lieu — et d'un tel concubinage que doit naître — l'Art nouveau : il est même déjà né ! O Vénus sainte, — je te le recommande !

1. 2^e éd. Milano, Brigola, 1878.

Une autre protestation notable est celle de F.-G. Vitale (« Jacopo » du *Fanfulla della Domenica*) qui aura les honneurs de la *Nova Polemica*. Vitale¹ se professe admirateur de Manzoni; il fait des vers romantiquement mélancoliques et des pièces de circonstance; il s'indigne avec distinction et moralise avec lourdeur: Il conseille à *Phryné* de se souvenir de sa grand'mère, de sa mère, du petit village, des prières de l'enfance, de son premier amour, etc. *Ad un poeta materialista* essaie de démontrer l'existence de Dieu par la création: lui aussi a fait du matérialisme, mais il a vite reconnu son erreur: « J'ai été photographe... et non poète ! ». Il conseille *ad una gentile poetessa* de ne pas se souiller en ce bas monde de corruption :

Reste là-haut: ici Dante est un imposteur, — le Tasse vieillit, l'Arioste est un Arlequin; — le monde rajeunit d'autres poètes: — Casti, c'est peu: maintenant il faut l'Arétin.

Dans *Ore grasse* il parodie l'égoïsme épicurien; dans *La giovine letteratura* il attaque les Bohèmes, qu'il compare à des grenouilles dans leur mare :

Plus d'in-folio pénibles, plus de pompeuses — histoires de héros et de saints, — mais de petits sonnets, des chants d'amour, — de petits drames, de petites légendes, de petites chansons, — des bozzetti et de petites nouvelles, — des chants funèbres écrits les gants aux mains.

Oh, les chères petites choses ! oh les beaux petits amours !

Ainsi, c'est seulement sur des évanouissements, — sur des phthisiques et des fossoyeurs, — des crânes, d'amoureuses et impénitentes — Vénus, que gémissent les presses de la presse savante; — et en lisant on vit — entre des mourants et des morts.

*
**

Corrado Corradino, publiant en 1878 ses *Primi versi*², se proposait de chanter (*Muse nuove*) « nues la vierge nature — et la divine vérité ». On sent qu'il a étudié non seulement Carducci et Heine³, mais Musset (*Luna*).⁴

1. F.-G. VITALE: *Primavera*, Torino, Loescher, 1878.

2. Torino, Casanova.

3. CROCE. *Tra i giovani poeti*.

4. Et aussi Leopardi: *Dialogo della Terra e della Luna*, dans les *Operette morali*.

En un long poème bizarre, *Neania*¹, il met en scène un viveur suicidé, vrai type de Scapigliato qui, se présentant à Dieu, lui adresse cette requête pour le cas où il aurait à revenir sur la terre : « Fais de moi une outre de vin, — le premier tome d'une collection humoristique, — ou une courge, ou une huître, — mais pas un homme ! »

Comme Praga, il dit la lassitude de la jeune génération (*Pater noster*) :

Nous sommes tous fatigués; le monde est vieux, — il n'y a plus ni douleur ni joie qui soit sincère. — La terre tourne bien encore parce qu'elle est ronde, — mais en tournant elle bâille d'ennui.

Maintenant, pleins d'ennui à dix-huit ans, — à vingt-et-un ans nous sommes las et vieux.

Vois comme est rare et sombre — ici-bas la joie, et comme la tristesse abonde ! — Ah, aie pitié, Père, pitié de ta créature, — et envoie une autre fois le Christ sur la terre !

Car Corradino est devenu un poète timide et indécis : il veut lui aussi « forger des lances, des épées, de la mitraille » pour le jour des prochaines batailles. Mais il va rêver et « sourire très amèrement » dans les cimetières (iv); il fait du symbolisme romantique (xxiv), il parle de ses jeunes enfants (*Gabrio e Maria*)... Il sent dans son cœur « des désirs ardents de sauvages amours » (xxxviii) et, en racontant les excès de *Neania* il apostrophe les « nouveaux pharisiens » et leur dit : préparez-vous à rougir de mes vers ! Mais devant l'art qui « sur la place se déguise mal en gueuse », devant les laideurs, « la mesquine science du vice » il s'écrie : « Oh ! même le bien est réel ! » et il évoque l'âme sainte de De Amicis. Il craint la critique pour ses vers (*Fine*) et, plutôt que d'entendre siffler les traits des Aristarques, il préfère descendre sous terre... mais de façon toute romantique : avec une petite fleur bleue, avec l'espoir qu'une jeune fille priera pour lui ; avec « le Canzoniere d'Henri Heine sur le cœur. »

*
* *

La fortune de Betteloni bénéficia des succès de mauvais aloi de Stecchetti et de ses imitateurs... D'ailleurs les véristes proprement

¹ Sur ce poème cf. la *Farfalla*, n° 8 de 1877, et le *Preludio*, n° du 31 octobre 1877.

aits le reconnaissaient souvent comme un des leurs. En 1876 dans la *Rivista Minima* Milelli, après avoir dit ¹ son peu de sympathie pour le mauvais vérisme, examinait l'œuvre de Betteloni qu'il appelait « le plus courageux et même le plus intrépide, sinon le plus heureux, des poètes réalistes. » ²

Aussi, confiant dans la qualité de son réalisme, Betteloni publiait en 1880 *Nuovi Versi* ³ avec une importante et flatteuse préface de Carducci dont nous avons déjà détaché l'éloge de *Primavera*, et qui constitue une intéressante synthèse de l'histoire de la poésie italienne pendant dix années particulièrement actives.

Betteloni ne renouvelle pas sa manière. Ce n'est pas sans intention qu'il intitule *Ideale* sa première pièce, où il précise sa conception de la poésie réaliste :

*J'ai cherché le sujet de mes chants — seulement parmi les hommes, —
près de moi et autour de moi...*

...Dans le vide immense — hors de l'humain — n'est pas la poésie.

*Seuls la nature et le jeu varié — de notre vie — à nous réjouir, à
pleurer, — à rimer nous invitent; — et c'est là que tu te caches, ô mon
— beau et terrible dieu — que je cherche en vain...*

Ainsi, chantant la Noël il en dit la douceur avec son prosaïsme habituel :

*C'est la saison la plus rude de l'année — et il n'y a rien alors qui
soit plus agréable — que de rester à son aise — au foyer domestique
— assis parmi les femmes et les enfants.*

Piccolo mondo, « idylle domestique », est un long poème polymètre en quinze parties. Le poète retourne à la maison paternelle, à la campagne, et évoque des souvenirs avec une simplicité expressive :

*La soirée était très joyeuse, — les oiseaux pris le matin, lardés et
rôtis — étaient sur la ronde — polenta tendre en longues files serrées,
— préparés pour le souper, — et le verre était plein jusqu'au bord —
de vin nouveau.*

Il calcule ce que coûtera la restauration de la maison ancestrale, puis retourne à Milan où l'attendent les faveurs d'une danseuse

1. Numéro du 19 mars; début de l'étude *Diporti letterari*.

2. Numéro du 2 avril; suite de l'étude *Diporti letterari*.

3. Zanichelli.

égyptienne qui le trahit bientôt; d'autre part il a perdu au jeu, il se tourne alors vers la nature consolatrice qui lui inspire des tableaux parfois frais et délicats, parfois arcadisans... Enfin la maison est restaurée et deviendra un nid d'amour pour le foyer fondé par le poète qui y passera sa lune de miel et y bercera son premier-né aussi beau qu'un ange...

Ailleurs nous voyons revenir certains thèmes de la Scapigliatura (*Ode al Vino* et *Brindisi*); *Tragedia umile* a des accents de romantisme macabre, *Storia d'ogni di* raconte avec désinvolture une histoire de séduction et d'avortement¹, *Nel chiostro* dit l'amour d'une religieuse pour un gisant de marbre et renferme une tirade — que n'eussent reniée ni Stecchetti ni Tronconi — sur la nécessité de l'amour pour la femme... Dans *La strada* le poète voit sur le chemin des croix évoquant des morts violentes, des histoires de brigands, tout un passé trouble... Son imagination est mise en branle. Alors il réagit :

Revenons aux choses sérieuses: je suis réaliste. — ...Le souper cuit chez moi; ma femme — agréable et mes deux bambins roses sont — déjà fatigués de m'attendre sur le seuil. — Et moi je suis en train de faire sur la route... — le poète romantique ?

Mais Betteloni va plus loin que cette simple réaction contre le romantisme qui, en 1880, n'était plus guère dangereux. La pièce *Realismo* est caractéristique du progrès — sans idée qualitative toutefois — réalisé par le poète, et malgré sa vulgarité il faut bien s'y arrêter un instant. C'est un souvenir des illusions de la vingtième année. Le jeune homme avait une belle maîtresse... Une nuit il sort tard de chez elle et va s'asseoir sur le quai, les pieds ballants sur l'eau. Il rêve aux étreintes de sa dame, il croit passer « de l'étreinte finie à l'étreinte infinie — de toutes choses, et là se fondre — comme dans je ne sais quelle mer qui, sans rivage, — haute, ondoie au loin, bleue, resplendissante... » Le voilà donc en plein idéal, quand il entend un bruit... et il voit sur la berge un homme qui s'en va, remettant de l'ordre à ses vêtements. Pendant que le poète « versait dans le sein de la belle et sublime nature tout ce qu'il y avait en lui

1. Cette pièce avait d'abord paru dans la *Rivista Minima* du 2 septembre 1877 sous le titre: *La Nina, storiella d'ogni di*, et avec cette épigraphe d'Ovide: *Si quoties homines peccant, sua fulmina mittat — Jupiter exiguo tempore inermis erit.* (*Trist.* II, XXXIII).

d'âme... » la nature le ramenait « des cieux rêvés de l'idéal à l'humble vérité des choses ». ¹

Parodie du vérisme ou démonstration de sa nécessité ? En tout cas voilà où menait, à travers Stecchetti, le réalisme bettelonien inauguré par *In primavera* !

Nous comprenons, devant de pareils exemples, que les adversaires du vérisme aient continué vigoureusement leur campagne contre l'« art nouveau ».

1. Cf. le même sujet traité par Fucini dans le sonnet *Er sogno bello*, et le sonnet-commentaire de Rizzi publié par la *Rivista Minima*, numéro 12 de 1879 (décembre).

CHAPITRE V

DERNIÈRES POLÉMIQUES ET DÉCLIN

La polémique stecchettienne se poursuit pendant plus de trois ans après *Postuma*. Nous allons en rappeler les épisodes les plus marquants ou les plus intéressants.

La longue préface — 120 pages —, datée de novembre 1878, que Cavallotti mit en tête de ses *Anticaglie*¹ est très importante. L'auteur commence à la rédiger avant la lecture de *Nova Polemica*. Après s'être déclaré indépendant à la fois des « docteurs et saints pères de la nouvelle école de Bologne » et des Rizzi et Alberti « de l'église ancienne », Cavallotti reproche aux partis en présence de ne pas s'entendre sur le sens du mot vérisme : Préciosité et sécentisme pour les uns, pornographie pour les autres, vague horreur du classicisme pour d'autres, haine de la mythologie (alliée à l'admiration pour Carducci !)... Enfin, certains disent : « le vérisme c'est Zola », alors que celui-ci déclare qu'il n'y a pas d'écoles, mais la vie, « champ immense où chacun travaille à sa guise »². Cette dernière formule donne satisfaction à Cavallotti, car une telle vérité est de tous les siècles : ce qui est faux, c'est le conventionnel, ce qui demeure « hors de la vie et de ses buts, de ses passions, de ses besoins matériels et moraux, de ses luttes dans le monde et de ses aspirations idéales. »³

Shakespeare est vériste quand il décrit les terreurs d'Hamlet, mais Stecchetti est faux quand, lui si doux et si bon, il se transforme en vampire pour enfoncer ses ongles dans les orbites vides du cadavre de sa maîtresse ! Plus faux encore sont tous ses imitateurs qui ne

1. Roma, Tipografia del Senato, 1879.

2. Préface au *Théâtre*.

3. Ce passage est souligné dans le texte.

savent copier dans l'œuvre des chefs que les apparences extérieures. Il y a un indiscutable désir de rénovation en poésie, manifesté aussi bien chez Leopardi que chez Manzoni, chez Berchet autant que chez Giusti, chez Enotrio autant que chez Praga et Aleardi. L'essentiel est d'être sincère : L'idéalisme de Prati l'est, tandis que le prétendu vérisme de certaines imprécations nous laisse froid et nous importune parce que nous le sentons factice.

Cavallotti en est à ce point de sa préface quand il reçoit *Nova Polemica*. Alors il se proclame d'accord avec Stecchetti pour déclarer qu'il ne doit pas y avoir d'école; mais il ne comprend pas bien ce que le poète de *Postuma* entend par la « vie » : le positivisme a fait des progrès indiscutables et nécessaires d'où sortira la religion du devoir, gage de l'ennoblissement humain, mais certains jeunes gens ont tort de penser qu'être de son temps consiste à chanter uniquement « les divines fièvres des sens ».

Etudiant les différents thèmes de l'« art nouveau », Cavallotti analyse d'abord l'attitude des véristes à l'égard de la femme qu'ils accablent d'épithètes infamantes, dont ils détaillent avec complaisance les défauts physiques et les tares intimes.

Puis il étudie le thème du désespoir, qui devient une pose chez ceux qui n'osent pas aller, comme Uberty, jusqu'au suicide et qui se contentent de se plonger dans l'ébriété¹ : le vin et la cuisine fournissent de faciles « fins à effet ». Au fond, « les cordes de la nouvelle guitare sont au nombre de quatre, juste comme dans l'antique cithare dorique. . . : le lit, la civière, la latrine et la cave, avec, comme complément, la cuisine. »

A propos de la « fièvre des sens » si volontiers et trop exclusivement chantée par les novateurs, Cavallotti écrit :

Oh braves jeunes gens ! Tant que vous ne m'aurez pas prouvé que la vie toute entière se borne à cette fièvre quarte et finit entre le lit et l'auberge; qu'elle n'a pas d'autres images du beau en dehors de celles du *Cuisinier piémontais*. . . ; tant que vous ne m'aurez pas prouvé que, le paradis des saints ayant disparu, rien de bleu ne subsiste et ne brille plus dans le ciel; et que, la bataille des Titans étant classée parmi les légendes, il ne reste plus sur la terre aucune autre bataille sauf votre très douce bataille; jusque là, braves jeunes gens, je dis que *votre thème artistique est faux*; c'est-à-dire que vous n'êtes pas

1. Cavallotti avoue (préface citée) avoir composé lui aussi en 1869 des vers épicuriens. Mais il ne s'est pas attardé dans cette unique inspiration.

véristes, mais le contraire de cela, car *la vérité coupée en deux est mensonge*, et même le pire des mensonges : c'est pour cela que le juge impose aux témoins le serment de dire la vérité et *TOUTE* la vérité ! ¹.

Poursuivant son réquisitoire contre le vérisme codifié par Stecchetti, Cavallotti dit que ce positivisme est superficiel et que, plutôt qu'une interprétation des doctrines de Hegel, il y trouve « une espèce de stimulant pour impuissants ». Il n'est pas le seul à être las de ces tableaux érotiques ; il cite par exemple un article de la *Meteora* où, à côté de vers véristes des meilleurs auteurs, se trouvent ces lignes :

Aujourd'hui il n'y a pas un élève sortant d'un lycée plus ou moins assimilé (*pareggiato*) qui ne se sente poussé à déclarer à la face de la terre qu'il a eu je ne sais combien de maîtresses ; que l'une était blonde, l'autre noire, une autre jaune ; que la première l'a trahi ainsi que la seconde, et que la troisième l'a rendu malade...

Que mettra-t-on donc à la place de cette note dominante de la chair ? Il ne suffit pas, tels d'immobiles figurants de théâtre, de chanter comme les véristes : *En avant ! en avant !* Il faut aborder de front les problèmes sociaux et politiques qui ne manquent pas. Cavallotti est partisan de l'art-mission selon la formule mazzinienne. Il l'a déjà prôné dans la préface au *Tirteo*. A Trezza qui discute cette idée ², il répond : « Ici il faut me ranger, moi, idéaliste, avec les soldats du vrai. Il n'y a pas d'image du beau au-dessus des nuages, il n'y a pas d'harmonie de beau céleste si elle ne trouve une corde qui lui réponde dans la vérité de la vie humaine. Et l'art sera une bataille, tant que la vie en sera une. »

A ce propos, notons un épisode qui montre avec quel empressement partisans et adversaires du vérisme essayaient de s'annexer Carducci qui, dira Cavallotti plus loin, « vient à propos de vérisme comme la moutarde après dîner », mais que l'école nouvelle affecte d'appeler son chef. Après les *Odi barbare*, Cavallotti, dans l'ode *Tirteo* — reproduite dans les *Anticaglie* — avait fait appel à Enotrio contre les excès véristes des disciples amollis :

Ecoute, écoute, dans quelle lubrique — lamentation de douces peines — nos bardes applaudissent — aux caresses helléniques ! — A d'impudiques Thais — des poètes baisent le pied — et, brisés par les excès lascifs, — ils crient : la foi est morte !

1. *Anticaglia*, éd. citée, p. 31.

2. Dans *Il Diritto* d'août 1878 : « *L'arte non deve avere altra finalità che sé stessa* ».

La foi est morte ! et ils pleurent — les voluptés fugitives — et fleurissent de blasphèmes — la poésie des baisers. — Ils appellent à la fête les vers (vermi) — sur une pauvre dépouille. — O art, ô art, défends-toi du repas sépulcral !

.....

Honte, si cela est le beau ! — honte, si cela est le vrai !

A son tour et peu de temps après, dans *Nova Polemica*, Stecchetti avait invoqué Carducci contre ses adversaires ¹. Cavallotti le signale dans sa préface aux *Anticaglie*, et il trouve plaisant que le chantre vigoureux de Satan puisse être revendiqué par une école de *sati-reggianti cicisbei*. Car il fait aux véristes de cinglants reproches de lâcheté : à quand les fameuses batailles prédites par Stecchetti et par ses disciples ? Il est à souhaiter que, le jour où il faudra agir et combattre, la génération qui devra lutter n'ait pas été trop amollie par leurs vers.

Mais au fond — et fort heureusement — la corruption et le scepticisme véristes ne sont que de la pose. Ils ne sont pas sincères, ces poètes qui invoquent la formule : *lasciva nobis pagina...* Car la poésie lyrique doit avant tout être subjective, elle doit partir du cœur. Stecchetti a reproché ² à Cavallotti d'avoir lui aussi été hors de la vérité en représentant par exemple des danses macabres. Mais ces morts parlent en morts, tandis que Stecchetti représente « certains vampires qui épanchent leurs haines amoureuses en parlant et en chantant comme des vivants ». C'est encore de la pose, que l'attitude prise par exemple dans *Iustitia* : c'est là « du courroux en fausset » ; celui de Dante contre Pise a d'autres accents !

En somme, ce que Cavallotti critique le plus justement et le plus vigoureusement dans le vérisme stecchettien, c'est ce qu'il a de conventionnel et de monocorde. Il déclare :

S'il [le vérisme] est l'art qui comprend et vit la vérité de la vie, mais de toute la vie (matérielle et idéale, car si les dieux ont disparu, il reste encore dans la vie des fantômes du beau et des idées du bon) ; si c'est de cet art que vous me parlez, non seulement je m'incline devant lui et je tire mon chapeau à ses maîtres des siècles passés et du siècle présent, mais... je crois que là, uniquement, est l'art ; il ne reste donc plus qu'une question de mots et nous rentrons dans le champ où — en paroles — l'ami Stecchetti et moi nous trouvons dans un accord touchant. Tant il est vrai que dans ce champ je n'ai qu'à prendre... textuellement ses termes et m'en servir pour moi, *mutatis mutandis* ;

1. Ed. citée, pp. 211-212.

2. Préface à la *Nova Polemica*; Rime, éd. citée, p. 187.

« Oui, nous acceptons tout l'art de notre pays, qu'il soit ancien ou nouveau. Vous pouvez même nous donner du vrai à votre façon, pourvu que ce ne soient pas seulement les habituels sujets de clinique et de pathologie. Et si c'est pour nous apprendre les vertus du Chianti, nous savons nous aussi, sans qu'il faille recourir à votre art, où aller en boire de bon; et si c'est pour nous montrer ces... figures, nous savons nous aussi où en trouver les originaux » ¹.

Après tout ce réquisitoire plein de bon sens, d'objectivité et d'énergie, Cavallotti sent bien qu'il va s'attirer l'ire de Bologne. Car, dit-il avec raison,

...la nouvelle Eglise qui a fixé à Bologne sa capitale semble avoir en commun avec la vieille Eglise de Rome non seulement les foudres, mais aussi le dogme de l'infailibilité. Malheur, je ne dis pas à ceux qui la discutent, mais à ceux qui seulement la louent en faisant des réserves. Ses critiques, ses journaux sont d'une rigueur intransigeante.

*
* *

A leur tour la plupart des *Versi* que reproduit le volume constituent, soit par contraste (ne sont-ce pas là, par rapport à l'art de l'avenir, des vieilleries, comme le titre l'indique ?) soit directement, des pièces polémiques contre le vérisme.

Ainsi Cavallotti reproduit *Amore*, extrait de son *Alcibiade* de 1875, qui chante l'amour loyal, courageux, magnanime; dans les vers idéalistes de *La corsa del poeta* il paraphrase une pièce de Longfellow traduite par Zanella : *Il vecchio orologio*. Mais Cavallotti aime la lutte, comme il le dit dans une pièce dédiée à Primo Levi :

*Tant que je ne serai pas tombé, — soldat vaincu, en regardant le ciel,
— ma lyre sera une épée, — mon chant sera un fléau.*

Aussi à côté de plusieurs poèmes de circonstance qui reflètent la préoccupation ainsi énoncée de l'« art-mission », voici l'actualité

1. La seconde partie de la Préface est une intéressante note sur la métrique « classique » devenue, après les *Odi barbare*, une des caractéristiques de l'école nouvelle, qui par là veut innover à tout prix et sur toute la ligne: il eût été plus difficile de renouveler le contenu que ces formes extérieures. En tout cas, « il n'y a presque plus un seul poète néovériste qui aujourd'hui ne croirait déroger et se rendre indigne de son église, s'il ne fourrait dans ses odes ses braves saphiques, alcaïques et asclépiades. »

Mais, au fond, les novateurs savent-ils ce qu'ils font ? Ils imitent Carducci d'orecchio sans connaître comme lui les règles de cette métrique savante. Où est la nouveauté ? Le *sciolto* ? Il y a fort longtemps qu'il existe. L'harmonie ? Il y a longtemps qu'on la recherche. En supprimant la rime, on supprime d'ailleurs aussi l'harmonie résultant de l'accentuation en places fixes. Où est donc l'avantage ?

littéraire : nous retrouvons la poésie contre Rizzi *Ad un poeta idealista allevatore di uccellini*. Mais Cavallotti, s'il est hostile à cet idéalisme sans énergie, ne l'est pas moins au vérisme stecchetti. Nous avons déjà parlé de *Povero vate !* en réponse à *Ira de Postuma*. De nouvelles pièces illustrent ici la polémique : Dans *Tre ritratti* sont évoquées les figures du poète républicain Uberti, suicidé à 70 ans, de Pinchetti, suicidé à 25, et de Giuseppe Cavallotti, frère de l'auteur, tué à Dijon en 1871. Et cette évocation se termine par une invective contre les réalistes trop peu actifs qui, « à peine sevrés, pleurent le passé » et « chantent les combats qu'ils n'ont jamais livrés ». *Le massime di un verista* commentent la contradiction signalée dans la préface à propos du *lasciva nobis pagina...* et de la comparaison, établie par Stecchetti¹, entre le poète et un acteur qui joue un rôle mais ne le vit pas dans son existence réelle : où est donc la sincérité ?

J'ai appris dans tes écrits — une leçon sublime : — Sur les tréteaux de l'art — le poète est un histrion !

Il Padre Eterno di malumore parodie les vers de Ragusa-Moleti : *Pater noster*, où l'auteur demande à Dieu de devenir une bête ; *Invidia*, rapprochant en épigraphe trois pièces de Stecchetti : *Ed anche a me...* ; *Ci si sta tanto bene...* et *Odio*², se demande où est, une fois encore, la sincérité, et se termine ainsi :

O poèmes atroces, dans la bienheureuse — demeure — médités en riant au coin du feu !

Clam et Segreti in piazza s'indignent contre l'étalage vériste des secrets d'alcôve :

Respectons l'amour, flamme divine, — qui resplendit d'autant plus qu'elle recherche moins le soleil. — Respectons la douleur ! Si elle affine les âmes, — elle souffre avec fierté et ne veut pas de témoin.

Dans *Galeotto fu il libro...*, parodiant l'épisode dantesque de Francesca, le poète montre le danger des mauvaises lectures, de

1. *Prologo à la Nova Polemica*, Rime, éd. citée, p. 198.

2. La première de ces pièces figure dans *Polemica*, les deux autres dans *Postuma*.

Postuma en l'occurrence. La flèche finale est dans *Voci* (daté de 1879). Le poète entend des voix des cieux, de la terre, des fleuves, des volcans, des tombeaux, des prisons, de l'exil, des gibets, des champs de bataille; voix qui lui disent de chanter les beautés et les mystères de la nature, les martyrs de la science, de la foi ou de leurs convictions politiques, la gloire ancestrale, les héros de la guerre et de la paix. Mais une autre voix railleuse s'élève: celle du poète vériste :

Ah oui, il ne manquerait plus que cela ! — O fantômes, je chante la vérité ! — O Caroline !... ô flancs arondis !... ô sein de neige !

Ces *Anticaglie*, prose et vers, étant donné l'autorité qui s'attachait au nom du grand poète et bretteur qu'était Cavallotti, furent, avec quelques lignes cinglantes de Carducci, un des documents les plus représentatifs de l'antivérisme et un des facteurs les plus énergiques de son déclin.

*
**

Les *Anticaglie* ne furent cependant pas approuvées sans réserves dans le camp antivériste. Nous trouvons dans la *Rassegna Nazionale*, la grande revue catholique et monarchiste née en 1879 avec un programme avant tout moral et conservateur, un compte rendu peu satisfait¹. L'auteur² reproche à Cavallotti d'admettre comme Stecchetti, et malgré le reproche qu'il lui en fait, un art inspiré d'une vie toute matérielle « veuve de tout idéal religieux qui sublime l'âme au-delà de ces quatre pieds de terre ». Et le double caractère, républicain et libre penseur, de Cavallotti inspire à l'auteur du compte rendu ces remarques : « On ne comprend pas comment Cavallotti... n'appartient pas à cette école et comment il la combat si âprement ». Au lieu d'écrire des *Anticaglie* il devrait faire éditer en elzévir chez Zanichelli ses poésies de 1873 contre la monarchie³, en y ajoutant quelques crudités, ce qui lui permettrait de prendre place entre Carducci et Stecchetti... Et la revue continue en montrant les rapports de la littérature d'une part, de la politique et de la religion d'autre part, et en dénonçant la collusion de Cavallotti et de ceux qu'il prétend combattre :

1. Numéro de février 1880.

2. L'article est signé des initiales G. I.

3. Cavallotti, directeur du *Gazzettino Rosa* en 1867, député en 1873, fut bientôt le chef de l'extrême-gauche radicale à la Chambre.

Il est temps d'appeler les choses par leur nom, et de ne plus se noyer dans une tempête de mots. En Italie, le bataillon qui crie si haut qu'il combat pour le vrai n'est pas vériste; son but est tout autre: il combat pour Satan contre Dieu, pour la chair contre l'âme, pour les barricades contre le trône. Athée lui aussi, matérialiste, révolutionnaire, il tend à un but social plutôt qu'artistique, et pour l'atteindre il a levé un étendard à l'ombre duquel il lui est facile de cacher les armes qu'il emploie. Et que l'on ne vienne pas nous dire qu'au milieu des orgies et des blasphèmes il n'y a pas de place, dans les livres des véristes, pour une idée politique. Plût au ciel qu'il en fût ainsi, mais il n'en est rien, malheureusement ! L'idée politique perce à chaque page entre un vers et l'autre: l'idée rebelle et communarde qui pour le moment se contente de montrer le bout de l'oreille, mais qui est prête à bondir sur la place au chant de la *Marseillaise*, et non plus au nom des Emmas et des Carolines. Cavallotti fait semblant de ne pas s'en apercevoir, et il mène grand bruit contre ce prétendu manque d'intention civique chez les véristes. Mais lui qui est loin d'être myope le dit seulement pour avoir l'occasion une fois de plus de faire sa profession de foi. Avant nous il a découvert sous les élégantes couvertures elzéviriennes quelque chose de rouge.

Et cet important article se termine par une prédiction: Cavallotti et les véristes finiront par s'embrasser !

L'attitude de la *Rassegna Nazionale* sera, nous le verrons, celle d'autres critiques, en particulier celle de Robustelli, lui aussi monarchiste et catholique. Et des mises en garde comme celle-ci contribueront à détacher du vérisme de nombreux esprits qui n'y avaient vu en premier lieu que la nouveauté et qui n'avaient pas compris quelques conséquences de ce mouvement dont certains de ses théoriciens, nous le savons, faisaient une revendication totalitaire.

*
* *

Pourtant ce vérisme recevait parfois des encouragements, auxquels il était très sensible, dans le domaine de la philosophie. Et l'on comprendra la valeur de cet appoint en se rappelant que le vérisme prétendait précisément s'appuyer sur une base théorique solide.

Giovanni Bovio, dans son opuscule *Uomini e Tempi*, daté de Naples, 24 décembre 1878, peu de semaines après *Nova Polemica* et *Anticaglia*, écrivait :

Tous les grands artistes ont été véristes, car hors du Vrai il n'y a pas d'art. Le mot vérisme ne peut donc avoir aujourd'hui que cette signification spéciale: prendre ce qu'il y a de vrai et de caché au fond de la politique, de la religion, du caractère, des mœurs, du langage d'aujourd'hui... A cet égard le vérisme a son historique raison d'être, et c'est pour cela précisément qu'il a son école. Il signifie: atteindre

ce que, dans la vie actuelle, il y a de vrai. Bandello disait à ses censeurs : « Je dis les choses que vous faites ». Le vériste traduit le fait lui-même en vérité.

L'idéaliste qui veut distinguer un moment de la vie des finalités de la vie s'élève avec indignation contre le vériste; et cette lutte a une signification plus large que n'eut dans la génération passée la lutte entre classiques et romantiques.

Le vériste, en dépit de toutes les malédictions, durera dans l'art tant que la politique, la religion, le caractère et le langage seront ce que nous les voyons et entendons être aujourd'hui. L'idéaliste aura raison quand les facteurs modifiés de la civilisation imposeront à l'art de répondre plus hautement aux fins de la vie.

S'il n'approuvait donc pas ouvertement le vérisme, s'il se refusait à y voir une nouveauté absolue, Bovio confirmait cependant cette prétention de Stecchetti et de ses disciples, que le mouvement en question correspondait à un état de choses actuel, à un besoin de l'esprit collectif du temps.

Mais, si Stecchetti put être fier de pareils encouragements, la polémique se développa plutôt sur le plan de la poésie, de la critique proprement dite, dans la presse et dans de nombreux opuscules.

En 1878 Luigi Alberti offre à ses fils, « comme antidote », les 24 pages de sa *Polemica Novissima*¹, dans la préface de laquelle il examine quelques-unes des principales questions soulevées par le vérisme. Ainsi il note les abus et excès provenant de l'avènement de la liberté dans le domaine politique et social : les novateurs sont des « socialistes de nouvelle marque, pires et plus dangereux que tous ceux qui aujourd'hui troublent le sommeil du grand chancelier germanique ». Nos Réalistes français avaient déjà, bien avant cette date, connu l'appellation de « socialisme en littérature ».²

Alberti examine aussi de plus près les idées exprimées dans la *Nova Polemica*. Sur la question sociale il reconnaît les injustices actuelles mais il n'admet pas que l'on excite, comme le fait Stecchetti, les hommes contre leurs semblables. A ce propos il discute la distinction que Stecchetti voudrait établir entre l'art et la tendance de l'artiste, et il insiste sur la collusion du vérisme et du matérialisme antireligieux :

Nous autres idéalistes, nous nous servons de l'art et de ses moyens pour idéaliser tout ce qui est vrai mais beau; car dans ce vrai nous voyons reflétée l'image vraie quoique abstraite d'un type idéal et

1. Firenze, Arte della Stampa, 1878.

2. Cf. P. MARTINO. *Le roman réaliste sous le second Empire*, p. 18.

suprasensible qui est Dieu, aspiration éternelle de la conscience humaine. Vous, vous vous servez de l'art et de ses moyens pour idéaliser le vrai, même laid, en tant qu'il est la négation de ce type abstrait et suprasensible qui est la vie et la raison de notre ancienne école.

Il y a donc, du point de vue de ces considérations supérieures, et quoi qu'en dise Stecchetti, des véristes et des idéalistes.

Tout ce préambule aboutit à un poème d'Alberti. De même que Stecchetti a chanté dans les huitres le symbole des poètes néo-catholiques, lui chantera dans un autre animal le symbole des poètes véristes :

Crapaud, reptile (sic) immonde, — qui, accroupi au soleil, — en coassant des rivages — fangeux où tu t'assieds (sic) — te gonfles et augmentes ta masse, — repu seulement de vent, — Crapaud, reptile immonde, je te salue...

...et je te salue — [comme l'] image vivante et vraie — des poètes néo-véristes — qui savent trouver le beau — même dans la puanteur du plus vil lupanar.

[Si tu protestes]... moi, respectueux — je te demande pardon, et à certaines gens — je te préfère, et je t'honore: — tu es plus grand que ces gens-là !¹

Les cent vers albertiens sont tous sur ce ton-là...

Une autre protestation fut celle d'Adolfo Galazzini : *Sul libro « Nova Polemica » di Lorenzo Stecchetti*². L'auteur à son tour affirme que l'art peut et doit être éducateur (§ I); il défend les honnêtes femmes contre les accusations véristes, (§ II), discute l'emploi du mot vérisme (§ III) puisque « il ne peut y avoir dans l'art de réaliste absolu sans idée, ni d'idéaliste sans matière »; puis (§ IV) Galazzini aborde la grave question de la sensualité pour affirmer la responsabilité de l'écrivain et déclarer qu'il y a trois manières de traiter les « sujets luxurieux » : la manière morale, la manière indifférente et la manière sympathique, c'est-à-dire immorale. Et voici à ce propos un échantillon du style de ces polémiques :

Votre art est comme un vomitif que l'on administre à ceux qui sont gavés de douceurs [idéales] pour qu'ils se débarrassent l'estomac. Ce résultat peut fort bien être atteint, mais cela ne rend pas le vomitif poétique.

1. Carducci, dans la *Novissima Polemica* (voir plus loin) disputera à Alberti la priorité de l'introduction du crapaud dans l'art: Hugo a créé cette innovation, et lui-même l'a suivi dans l'*Intermezzo*.

2. Modena, 1878; extrait du journal *Il Cittadino*.

Enfin (§ v) Galazzini répond aux accents antireligieux de Stecchetti en citant des vers extraits de l'*Antireligioneria* d'Alfieri :

Tourner en dérision l'Eglise et le Pape, le Christ et Marie, — c'est un art mesquin, mais les inventer de nouveau — et de telle sorte qu'ils soient vivants, ce serait un art bien différent !

*
**

Passe-temps d'oisifs lettrés que ces escarmouches. Mais sur ces entrefaites Carducci s'était lancé dans la bagarre, autant, il faut bien le dire, par amour-propre blessé que par fidélité à des principes supérieurs. Le *Preludio* de Bologne publiait dans son numéro 10, de novembre 1878, l'importante étude *Novissima Polemica*.¹

Après quelques éloges aux poètes de la nouvelle école, et spécialement à Stecchetti, obligés d'être à la fois, tels les ouvriers du Temple de Jérusalem, artisans et guerriers pour défendre leur œuvre, Carducci prenait au collet Rizzi à qui il ne pouvait pardonner les sonnets au Porc, Rizzi « *povero untorello* » et ses « haillons de sonnets... tout imbibés du tabès de ses scrofules romantiques ». Et Carducci croyait pouvoir affirmer que « les éjaculations, à intervalles plus ou moins rapprochés, de Monsieur le comique Alberti ont provoqué *Annunciazione* et *Dies Irae* ».

Puis le poète abordait sa défense personnelle et, élevant le débat, il assénait des coups aussi durs aux « ex-séminaristes ex-idéalistes » qui décrivent, tel le *Pauvre diable* de Voltaire, des voluptés qu'ils ignorent. Contre les « critiques vertueux » il montrait que l'amour morbide dont Stecchetti fait la pathologie est un produit de « l'idéalisme accouplé au sentimentalisme dans le romantisme ». (*sic*).

Lorenzo Stecchetti (non pas Olindo Guerrini) est beaucoup plus idéaliste que vous ne le croyez... Alfred de Musset... a procréé légitimement Stecchetti qui meurt de phtisie à vingt-deux ans en faisant sa prière du soir.

1. N° 10 de novembre 1878, et non 1879 comme l'indique G. Natali (*Una dimenticata polemica del Carducci; Mélanges Hauvette*), ce qui détruit la chronologie réelle de cette polémique. En effet pour que Rizzi puisse, en avril 1879, reproduire, comme nous le verrons, l'appréciation de Carducci... : *Versti tutti inzuppati*... etc. il faut que celle-ci ait paru en novembre 1878. D'ailleurs nous trouvons dans la *Farfalla* du 24 novembre 1878 une reproduction partielle de l'article et des commentaires; la revue vériste de Milan se réjouit de ce nouvel allié éminent.

Abordant à son tour la question de l'obscénité, Carducci distinguait — et cette distinction dut plaire à Stecchetti — l'obscénité spontanée en quelque sorte, provenant d'une sorte d'exubérance, et celle, voulue, de certains vers lascifs du Tasse, de Casti, de Batacchi, de Giusti lui-même ou du chaste Parini. Cependant il souhaitait de voir Stecchetti renoncer à « tant d'alcôves en désordre » et chercher son inspiration hors du genre voluptueux, « comme il a montré déjà qu'il voulait et savait le faire ».

Puis vient un long passage consacré à Alberti (§§ iv et v) appelé ironiquement « gendarme du bon goût, des bonnes mœurs et particulièrement du bon sens » et d'abord ridiculisé pour son florentinisme exclusif. Carducci rappelle la *Praefatio* où Alberti s'est permis de critiquer *Postuma* et les *Odi barbare* en prose et en vers : il n'a pas répondu à ce moment-là tandis que Guerrini l'a fait par sa *Nova Polemica* à laquelle répond la *Polemica novissima*.

Analysant le raisonnement d'Alberti que nous avons cité (« Nous autres idéalistes... ») Carducci répond : Dieu se reflète donc dans « *Taide la p...* » de Dante ? Carducci a tort, puisque Alberti a écrit : « idéaliser ce qui est vrai *et beau* ». De même Carducci est mal venu à demander si, d'après ces principes, Dante est un vériste puisqu'il idéalise le vrai, même laid. En effet la question ne pouvait embarrasser les novateurs qui allèrent jusqu'à étudier précisément « le vériste de Dante ». Ainsi dans un article du *Crepuscolo* de Gênes ¹ intitulé *I veristi del Trecento* nous trouvons ces lignes curieuses :

O idéalistes..., prouvez-nous que le XXI^e chant de *l'Enfer* n'est pas, du premier au dernier vers, un chef-d'œuvre de poésie vériste; que le chant V, le sublime chant de Francesca, respecte les principes moraux de l'école manzonienne; prouvez-nous que le doute et le scepticisme dont maintenant vous nous accusez, nous véristes, ne se montrent pas souvent dans tout le cours du divin poème; prouvez-nous que Dante... n'a pas souvent, comme les véristes de notre école, rogné les ailes à un élan lyrique, à un transport d'enthousiasme, par un ricanement sarcastique, par un trait heinien qui le ramène aux réalités des choses humaines !

Et l'auteur de l'article (« Melanconico ») allait jusqu'à soutenir que Dante ne pouvait être athée au xiv^e siècle, mais qu'il l'eût été s'il avait vécu trois ou quatre siècles plus tard.

1. Numéro 7 de 1879.

Quant au procès de tendance qu'Alberti fait à Stecchetti à propos de *Iustitia*, Carducci approuve un art qui se contente de refléter, comme le notait Bovio, l'état d'esprit actuel avec ses préoccupations sociales légitimes.

Enfin, après avoir ridiculisé la versification et même l'orthographe de Luigi Alberti — petitesse de la part de ce grand esprit — Carducci le prend par les oreilles pour le montrer au public, comme on montrait à Sparte l'illote ivre.

Mais Carducci ne veut pas laisser croire qu'il adhère au vérisme : il a fait, nous l'avons vu, des réserves sur certains aspects de la poésie de Stecchetti, et sa conclusion sera encore une protestation contre toutes les écoles, contre toutes les nouvelles Arcadies, fussent-elles véristes ou antivéristes.

Carducci n'eut pas le dernier mot. Le *Grido* de Rizzi ayant eu — peut-être à cause de l'importance que lui avait donnée Carducci — du succès, l'auteur, en avril 1879, ajoute en appendice à la 4^e édition de son ouvrage ¹ une longue prose mêlée de vers, qui s'étend sur 50 pages. Plutôt qu'une nouvelle attaque contre le vérisme, c'est un plaidoyer personnel. Rizzi s'est vu appliquer par ses adversaires, comme une épithète infamante, le titre de *manzonien*, dont il donne, d'après leurs écrits, une instructive définition :

Petitesse d'esprit, mesquinerie d'idées, malignité d'intentions; une haine, ou pour le moins un dégoût de tout ce qui est progrès; un désir, et presque une passion, de la bienheureuse ignorance; beaucoup d'envie et surtout énormément d'hypocrisie; tout cela entre dans la formation de ...ce qu'on appelle un manzonien. ²

Rizzi, une fois de plus conscient de la haute personnalité de Carducci, tient à répéter ce qu'il avait déjà dit dans son premier *Grido*, à savoir que les sonnets *Al maiale*, qui ont tant froissé le poète de Satan, avaient été composés bien avant la querelle de 1878 puisqu'il avait pu en donner lecture à Manzoni ! Quoiqu'il en soit, sans éprouver une tendresse excessive pour l'idéalisme, Rizzi ne peut goûter les crudités de langage de l'*Intermezzo*. L'auteur dira qu'il a voulu plaisanter ? Qu'il nous laisse donc, à notre tour, plaisanter sur ses plaisanteries.

1. D'après la 5^e édition : Milano, Brigola, 1880.

2. Carducci lui-même attachait au mot un sens péjoratif. Cf. par exemple *Davanti San Guido*.

Après avoir discuté avec Carducci, Rizzi discute avec Stecchetti. On sent bien cette fois que, averti par le ton de la *Nova Polemica*, Rizzi est plus modéré; il attaque moins la personnalité du poète, se contentant de signaler les dangers de l'excessive liberté donnée à la parole. Ainsi, dit-il, admettra-t-on qu'un vériste, dans un journal, affirme qu'il parle de sa mère « avec le respect que l'on doit à la chose la plus dégoûtante et la plus abominable » ? ¹

L'année 1879 vit l'éclosion de nombreux écrits polémiques dont nous nous occuperons un peu plus loin; mais 1879 vit aussi l'opinion publique italienne émue par un procès sensationnel, l'affaire Fadda. Raffaella Saraceni, épouse du capitaine Fadda et maîtresse de l'écuyer de cirque Cardinali, pousse son amant à tuer son mari. Les débats se déroulent devant la Cour d'assises de Rome du 20 septembre au 21 octobre 1879, suivis par « un très grand nombre de dames et demoiselles de la meilleure société (comme on dit) romaine » ². Cette curiosité malsaine, comme elle avait indigné Ferdinando Martini ³, révolte Carducci qui publie dans le *Fanfulla della Domenica* du 19 octobre le poème virulent qui figurera dans les *Giambi ed Epodi: A proposito del processo Fadda*.

Ce rapprochement entre les Romaines qui se complaisaient aux jeux sanglants du Cirque et leurs descendantes qui « grignotent leurs petits fours entre l'échafaud et le bain »; cette évocation des matrones du XIX^e siècle qui « palpent des yeux, comme en une étreinte — les dos et les thorax — pendant que des jargons criminels, au milieu de sales odeurs, — témoignent au sujet des baisers » étaient certainement un document et une satire de la dépravation morale de l'époque. Et les antivéristes pouvaient y applaudir, y voir même un tableau des conséquences du vérisme. Mais c'était aussi une dérision indignée des hypocrisies bourgeoises puisque, après avoir décrit cet intérêt corrompu porté à un procès infâme, le poète nous montre les spectatrices passionnées de ces débats protestant contre les moindres hardiesses de l'art ⁴ :

Puis, si un angelet de marbre montrait par hasard — quelque petite chose au soleil — vous protesteriez par la fureur de vos écrits — et la foudre de vos paroles.

1. Je n'ai pu retrouver la référence de cette phrase.

2. CARDUCCI, note XXIX aux *Giambi ed Epodi*, Poeste, p. 510.

3. Voir son article dans *Fanfulla della Domenica* du 12 octobre 1879.

4. Dans cette pièce, Carducci avait d'abord introduit le nom de Rizzi, puis il le supprima. Voir à ce propos l'article cité de G. Natali.

A leur tour (et ils n'y manquèrent pas) les véristes purent voir dans ces vers la condamnation de la fausse morale bourgeoise contre laquelle ils ne cessaient de protester eux-mêmes, et une adhésion publique et solennelle de Carducci à leur campagne libératrice... En réalité Carducci, comme tous les génies souverains, ne voulait être embrigadé par aucune école et ne ménageait ses coups ni aux uns ni aux autres des adversaires.

*
* *

Parmi les brochures polémiques de cette année 1879, vraiment importante, rappelons d'abord celle qui réunit une série d'articles de G. Robustelli parus dans la *Gazzetta Ufficiale del Regno*: *Rizzi e Cavallotti (Un Grido e Anticaglia)* ¹.

Dans ces articles, qui devaient prendre un caractère particulier en raison de la publication dans laquelle ils parurent, l'auteur essayait de faire entendre, au milieu des passions déchaînées, la voix sereinement objective de la raison et du bon sens.

Certes, dit Robustelli, l'art ne peut rester indifférent au mouvement des idées et au progrès de la science; mais il ne faut pas non plus renoncer aux saines traditions qui nous donnent le sens de l'équilibre: la solution consisterait précisément dans l'harmonieux accord du passé et de l'avenir. En tout cas, la polémique actuelle est déplorable: « Que n'avons-nous un Hugo ou un Manzoni que l'on désignerait comme arbitre souverain entre les partis? Pour le moment, théoriciens et critiques antivéristes essaient, dans leurs productions, de donner le modèle de ce qu'il faudrait faire, mais « à part de très rares exceptions, nous avons... un méchant torrent bourbeux de compositions qui fécondent comme elles peuvent le champ de la littérature nationale. »

Robustelli approuve entièrement la campagne de Rizzi contre Stecchetti (qui d'ailleurs n'est pas nommé) et contre « ces petits volumes qui tendent précisément à reproduire le monde, la société, la famille, l'individu tels qu'ils sont vraiment, dans la plus répoussante réalité; petits volumes qui tendent précisément à pervertir les esprits de l'adolescence et à corrompre la génération qui monte, en mon-

1. En brochure: Milano, Brigola, 1880. Et dans la *Gazzetta Ufficiale*: numéros des 8, 11, 12, 13, 14 novembre 1879.

trant que le but de l'art est le plaisir et non le devoir, que la femme est d'autant plus belle qu'elle est moins vêtue et plus cyniquement fardée. » ¹

Pour ce qui est du patriotisme, il est naturel que Robustelli, écrivant dans les colonnes du journal officiel, se réjouisse aussi du succès de *Un Grido* correspondant à un « devoir civique ». Et il rappelle avec Rizzi que le cri *Dio e popolo !* qui marqua le ralliement du Risorgimento était bien plus noble que celui de *Satana !*

Robustelli partage aussi l'opinion de Rizzi sur ce néo-hellénisme sous le couvert duquel on veut « remettre en vogue une école matérialiste ou païenne qui sépare l'homme de l'artiste ». D'ailleurs on est loin de savoir imiter l'art incomparable des Grecs. Ainsi, le sentiment de la mort était embelli par eux, tandis que les modernes véristes « s'introduisent dans le cimetière, déterrent une *charogne infâme* qui auparavant était une jolie petite femme d'une beauté facile mais pas toujours libérale envers le poète ; et puis ils vous servent un tel mélange de vers (*versi*) et de vers (*vermi*), d'amour et de puanteur qu'il faut être fort pour le digérer ! ». Et tout ce passage sur Rizzi, écrit avec pondération et parfois avec distinction, s'achève sur ces lignes :

Il faut que même le poète contribue à obtenir une réaction salutaire contre l'excès de tendances mauvaises chez la jeunesse actuelle. Il faut que même le bel art des chants fasse la guerre à ceux qui, dans le scepticisme, dans un étroit positivisme scientifique, dans un vulgaire réalisme artistique, dans la négation de tout surnaturel, cherchent la satisfaction de l'esprit, le progrès de la civilisation, la force de leur pays. Il faut que même l'art soit amené au sentiment du bien ; à une conception supérieure qui exclut le plaisir grossier et, tout en visant à la peinture du vrai dans la nature et dans l'homme, nous fait paraître belle la vie, saint l'amour, facile l'exercice du devoir, sympathique l'idée de la famille, de la patrie, de l'infini, de Dieu. ²

Dans la seconde partie de son étude, plus spécialement consacrée à *Anticaglie*, Robustelli a encore l'occasion de défendre Rizzi contre Cavallotti. Peut-être le poète républicain ne pardonne-t-il pas à l'auteur du *Grido* son ode à la Reine ? En tout cas le critique de la *Gazzetta Ufficiale*, analysant *Anticaglie*, applaudit à cette « réfutation fine, minutieuse, splendide, appuyée par une érudition peu

1. Op. cit. p. 15.

2. *Ibid.*, p. 30.

commune et ayant un but très noble », et il admire le talent du poète autant que celui du polémiste.

Ces articles de Robustelli sont certes d'un traditionaliste, d'un partisan des principes moraux, nationaux et civiques, mais ils constituent aussi un des écrits les plus objectifs qui aient été publiés sur la question, un de ceux qui, avec les *Anticaglie* et dans un public différent — par exemple la bourgeoisie loyaliste de l'armée et de la magistrature — ont fait le plus de mal au vérisme poétique.

Signalons aussi *Verismo*¹ de P.-A. Vassallo, vers indignés, à la manière de Giusti, contre l'école nouvelle.

Toujours dans le camp antivériste, une autre réplique notable à la *Nova Polemica*, un autre renfort à la *Polemica Novissima* d'Alberti, fut l'opuscule de Vivarelli-Colonna : *L. Stecchetti e il verismo nella letteratura e nell' arte*.²

L'auteur s'occupe surtout de l'aspect social et révolutionnaire du vérisme stecchettien et de son attitude antireligieuse. Plus nettement encore que Robustelli, il se préoccupe des conséquences religieuses, politiques et sociales du mouvement. Jamais le parallélisme n'a été mieux souligné que dans ces lignes finales entre le vérisme et le libéralisme, ce dernier alors considéré par les conservateurs timorés comme un fléau moderne :

Libéralisme et vérisme ont la même origine, des moyens peu différents, un but parfaitement semblable. Corrompre, toujours corrompre,³ ne jamais se lasser de corrompre; détruire la religion, la propriété, la famille, en somme tout ce que nous avons de plus cher et de plus vénéré. Pour atteindre ce but toutes les armes sont bonnes : le ridicule, le doute, l'hérésie, le sophisme, le blasphème, l'obscénité. Libéralisme et vérisme se donnent la main sur ce point, et en bons frères : là où l'un n'arrive pas, l'autre y atteint.

Le libéralisme chasse la religion de l'école et y installe l'athéisme; l'autre, trop jeune pour avoir son diplôme de professeur, se contente de mettre sous les yeux des élèves les photographies du lupanar⁴ et les poésies de Stecchetti; le premier fait fermer les églises et ouvrir les suburres; il chasse les vierges des couvents et place la prostitution publique sous la direction de l'Etat; l'autre, qui n'est pas encore assez fort, se contente d'enseigner le blasphème, de semer l'immoralité, et,

1. Genova, Tipogr. dei Tribunali, 1879.

2. Firenze, Arte della Stampa, 1879. A propos de ce livre, la *Rassegna Nazionale* dit : « critique faite avec goût, en gants jaunes ». Numéro d'avril 1880.

3. Cf. un article dans *Alfa* de Pavie (n° du 4 mai 1878) : « corrompre... c'est civiliser ! »

4. Une invasion de publications obscènes, d'illustrations pornographiques semble bien avoir coïncidé avec la diffusion du vérisme. Voir à ce propos notre *Verisme narratif*, pp. 193-195.

par l'appât des elzévir, de pousser l'imprudente jeunesse à peupler les maisons d'infamie. Celui-ci, dans les parlements, dans les ministères, dans les cours, manipule les lois injustes et restrictives de la propriété; l'autre, qui n'est encore ni député ni sénateur ni ministre, se contente, ne pouvant faire mieux, d'exciter les déshérités à la haine de ceux qui possèdent... en enflammant les basses passions de la plèbe jusqu'au point de décréter les massacres et les incendies de la Commune...

*
* *

Mais dans le camp vériste on ne restait pas non plus inactif. De 1879 est le petit volume *Verismo*¹ dont l'auteur — collaborateur de la *Farfalla* — se cachait sous le pseudonyme de « Lepidottero ». Nous avons cité ailleurs quelques passages caractéristiques de cet opuscule au sujet des théories de la Bohème de 1878. Relevons plus particulièrement ici ce qui concerne Stecchetti.

Après son long exposé théorique et polémique, l'auteur parle des principaux Bohèmes et véristes, et il est curieux de voir que les éloges adressés à Stecchetti sont très mitigés. C'est, dit Lepidottero, un solitaire dans le mouvement vériste; si sa forme est parfaite, sa pensée est amère, lugubre et féroce :

Dans *Postuma*, il y a de petits sourires provocants et des lamentations inimitables... Dans *Polemica*, il dépasse quelquefois le vérisme et galope vers le pays de la lubricité... Malheur à qui tenterait de l'imiter ! Il irait aux nouvelles de Casti par train direct !

Car même dans le camp vériste il y a des ennemis de l'exagération érotique : Lepidottero en est un. Dans un autre passage de son livre il a déclaré que « les ennemis mortels du vérisme ne sont pas tant les idéalistes que les stupides imitateurs... qui jouent le rôle d'agents provocateurs et font en sorte, par leurs excès, que parfois la critique adverse a raison. » Il reproduit même des vers, dont il est l'auteur, contre les faux véristes :

[Vous]... qui passez à l'alambic — des larmes de vernis, — ...véristes au ventre plein — qui crucifiez de haineuses pensées — sur des mots inconvenants.

La même idée est exprimée à peu de chose près dans l'opuscule

1. Milano, Bignami, 1879

déjà cité de Pietro Monferini (« Racanella ») *Verismo e Realismo* ¹. Les abus réalistes dans le domaine de la pornographie ou de l'érotisme sont à condamner tout autant que l'art pour l'art : il faut réserver ses efforts pour la lutte, pour la grande révolution qui se prépare contre « les terribles adversaires coalisés en face du genre humain : le trône et le prêtre ! »

Ce point de vue est encore celui de Fabio Canini, qui l'exprime dans sa *Batracomiomachia letteraria* ². Malgré le titre, ce n'est pas là une parodie. L'auteur, évoquant les abus de l'Arcadie et ceux du Romantisme, montre après tant d'autres que le vérisme est une réaction inévitable, mais il croit que le danger n'est pas en Stecchetti : seuls sont à craindre et à condamner ses imitateurs. *Postuma*, au reste, n'a été qu'un coup de sonde :

Quand on a vu que l'on pouvait dire certaines vérités... alors, au travail psychologique, au roman en vers qui était un soufflet au vieil art, mais à l'art seul, succéda le second volume (*Polemica*) qui, camouflé à l'art lui aussi, était un coup de fouet donné aux sentiments, aux convictions, aux hypocrisies de notre siècle.

Il y a, certes, des chants sociaux à écrire, car l'auteur n'admet pas l'art pour l'art, « contraire à notre esprit et à nos besoins actuels » ; mais à côté de cela on ne peut admettre le scepticisme insincère, les hypocrites aspirations à la mort : « Je ris quand le poète bien nourri et jouisseur me parle du tombeau et de la mort. »

Des notes de l'ouvrage nous éclairent mieux encore sur les idées de l'auteur, par des phrases comme celle-ci, en réponse à un article de l'*Unità Cattolica* ³ :

J'aime mieux la corruption vériste que celle des catholiques.

L'auteur admet donc l'art social et antireligieux de Stecchetti, mais non les excès de ses imitateurs.

De telles distinctions montrent bien la distance qui sépare les « Rebelles » à la fois de certains aspects de l'art de Guerrini et des abus faciles et inconvenants de ses imitateurs sans talent.

*
* *

Après ces importantes études pour ou contre le vérisme, nous pourrions examiner plus rapidement *L'odierno realismo in poesia* ⁴

1. *Verismo e Realismo, bomba letteraria*, Genova, Artisti Tipografi, 1879.

2. Pistoia, Niccolai, 1879.

3. Numéro du 9 août 1879.

4. Firenze, Tip. M. Cellini e C. 1879.

d'Arturo Linaker, bien résumé par son épigraphe manzonienne, *Il santo vero — mai non tradir*, par sa dédicace au philosophe Conti ¹ qui a ainsi défini le Beau : « ordre de perfection admirée », et par ces paroles du début : « Aujourd'hui le conflit est entre le beau et le sale, entre l'ordre social sous quelque forme que ce soit et le désordre, entre l'être et le non-être ». Il n'y a d'ailleurs rien de bien nouveau dans cet opusculé, sauf peut-être quelques indications, que nous avons déjà signalées plus haut, sur des sources de Stecchetti.

*
**

Ouvrons ici une rapide parenthèse pour noter un aspect curieux de cette campagne antivériste, constitué par les écrits satiriques et les parodies des productions nouvelles.

Sans parler des menues plaisanteries et caricatures publiées par la presse, signalons quelques témoignages plus notables.

En 1879 paraît une *Stecchettiade* ², mince tentative de poème héroï-comique en dix sonnets dont chacun porte en épigraphe des vers de Stecchetti. L'auteur, le baron Mattei, y suppose que Stecchetti arrive en enfer où Pluton ne sait dans quel cercle le placer. Le démon Aleppo lui répond :

*Je dis que ce serait justice, et un honneur pour toi — de pouvoir
l'Enfer d'une maison de fous.*

Ailleurs, aux fameux vers dans lesquels Stecchetti imagine que l'une de ses belles lui fera encore au ciel, furtivement, « ces caresses et ces beignets qu'elle lui fait si bien en ce monde », Mattei imagine la réponse de la belle :

*Si même au ciel existe la poêle, — je te dirai, là-haut encore : Va...
te faire frire !*

Enfin, au couplet populaire :

*Je ne suis pas notaire,
C'est la faute à Voltaire... etc.*

1. Sur ce philosophe, cf. CROCE, *L.N.I.*, vol. I, pp. 385, 391; vol. II, p. 90; vol. IV, pp. 241, 302, 303.

2. BARONE SAVERIO MATTEI: *La Stecchettiade, novissima ac parva polemica*, Napoli, MDCCCLXXIX; Tip. dell' Accademia Reale delle Scienze.

cité par l'auteur de *Nova Polemica*¹, Mattei donne cette réplique :

Si dans le monde aujourd'hui s'est accru le nombre des Phrynés, — Guerrini y a sa part de responsabilité; — s'il n'y a plus de foi dans les cœurs, — Stecchetti aussi en est responsable...

Nous sommes donc là en présence d'un opuscule insignifiant, divertissement de vieux conservateur aristocrate, qui le dédie pompeusement A *Rosalia Pignone del Carretto — des Princes d'Alessandria — née Lucchesi-Palli — des Princes de Campofranco*.

De la même valeur et d'une importance analogue, mais tout aussi curieux, est *la Boemia*², opuscule anonyme de 1879, œuvre, si nous en croyons le *Crepuscolo*³, d'un « vieil inspecteur d'académie qui avait publié des *Armonie popolari* malmenées dans les *Pagine Sparse: inde irae!* L'auteur de ces « gaîtés et frémissements » anti-bohèmes, après avoir pris la précaution de nous prévenir qu'il n'attaque pas la vraie Bohème, celle des excentriques de tous les temps, mais la fausse Bohème contemporaine, nous introduit dans une taverne, repaire de Bohèmes. Là ont lieu des séances littéraires dont l'auteur fait le compte rendu et au cours desquelles chacun — à la manière des *tornate* académiques — récite des poèmes à sa façon, qui représentent en l'occurrence les divers travers et thèmes véristes.

Ainsi nous entendons un dialogue lyrique entre Odoardo et Tere-sina, des vers de Pantaleone qui menace toujours de se suicider mais ne s'y résout jamais, car il aime trop les filles, le vin et les beignets. Un autre, du nom dantesque et infernal de Draghignazzo, demande une corde pour monter jusqu'au ciel et en éteindre les astres, et son chant — admirons l'esprit de l'auteur ! — s'intitule *Sursum corda!* Un autre, Stanga, chante un hymne à Vénus; Buttafuoco représente le néo-romanisme de l'école: il célèbre les déesses antiques et rime même en latin. Quant à Braghetta, bien surnommé, il chante saint Priape, tandis que Bellerofonte est inspiré par... *Cornua*. Ses vers parodient plus spécialement ceux de Stecchetti :

Moi aussi [dit-il] je suis égayé par quatre beaux marmots — et par les conjugales palpitations d'Irène... Mais je porte ailleurs mes pré-sents; elle en fait autant; qu'importe ?

1. Ed. citée, p. 190.

2. *La Boemia, gattezze e fremitti* raccolti da un ANTIBOEMICO, Brescia, Tip. Apollonio, 1879.

3. Numéro du 10 août 1879.

On reconnaît chez trois ou quatre de ces Bohèmes des traits de Stecchetti; de même nous croyons retrouver Carducci sous la figure de Balugante qui chante l'*Asino* comme Enotrio avait chanté le Bœuf :

Quando io ti veggo andar pensoso e lento, — O pio Asinel...

La séance s'achève par une orgie générale: les paysans des environs déposent une plainte, la police intervient et la Bohème est dispersée.

Pour donner une idée des inconvenances véristes, l'auteur les imite si bien que, faisant le compte rendu de cette satire, un critique du *Crepuscolo*¹ peut s'écrier: *porcherie!*

Parodique est aussi le recueil *Erotica*² de Neo Ginesio, qui imite la manière de Zaccarelli. L'auteur ne prétend pas s'attaquer à Stecchetti lui-même, dont le talent est reconnu, mais à ses imitateurs attirés par la facilité apparente du genre vériste. Cette parodie est d'ailleurs, comme les précédentes, assez faible.³

Plus important et parfois orné de mérites littéraires est le poème héroï-comique de Filippo Lorico: *La Teandromachia, ovvero classici e realisti*⁴. L'auteur a rimé sans lassitude apparente ces douze chants, ces 617 octaves, soit près de 5.000 vers. Le poème est précédé d'une Introduction dans laquelle, partant du vers de Giusti :

In due scuole vaneggia il popol dotto,

l'auteur montre comment la lutte entre classiques et romantiques a fait place à celle qui oppose réalistes et idéalistes. Il se dit partisan d'un sain réalisme (et nous savons combien de fois ces deux mots ont été assemblés par les critiques d'alors !) mais non de celui qui est à la fois une dérivation de l'Arétin et une transposition du socialisme en littérature.

L'idée du poème est bien simple: les dieux sont naturellement les champions du classicisme et de l'idéalisme; les hommes, appelés *Bohemiti* ou *Gitani*, sont les prosélytes de « ce sordide vérisme qui, avec une cynique impudence, s'efforce de jeter l'art dans la fange. »

1. Numéro cité du 10 août 1879.

2. Torino, Candeletti, 1880.

3. Sur ce volume, voir le compte rendu de la *Farfalla* du 25 janvier 1880.

4. Palermo, Giannitrapani, 1880.

Les noms cités par l'auteur de cette nouvelle *Iliade* ne sont pas nombreux. Passant en revue l'armée réaliste — et cela au dernier chant seulement de son poème — il dit :

Nouveaux Tyrtées de la nouvelle école, — pour célébrer les exploits des Gitans, — se tenaient prêts Stecchetti et Zola — et autres de leurs partisans ou chefs :

...Il y avait Enotrio Romano, bon capitaine — qui se fit barbare par élection, — bien qu'il fût né Italien.

Les divinités de l'Olympe défilent dans les rangs adverses. Mars ayant été envoyé (chant III) comme ambassadeur au camp bohémite, on lui répond par cette profession de foi :

Tu dois savoir que la Nature notre mère — nous montre toute la vérité et ne dissimule rien. — Aussi, toute image, toute figure — est-elle repoussée par le Réalisme poétique — qui montre tout sans réticence, — dussent en souffrir la morale et la décence !

Pour mieux mettre ces principes en lumière, l'auteur de la *Tean-dromachia*, comme celui de la *Boemia*, n'hésite pas à les mettre en pratique. Ainsi nous trouvons au chant V une description détaillée et éminemment réaliste : celle d'un accouchement de Vénus qui met au monde un monstre priapique.

De tels écrits témoignent du degré d'aberration auquel étaient parvenus, comme certains fanatiques du vérisme, quelques-uns de leurs adversaires.

Un poème analogue, mais — étant donné la qualité sacerdotale de l'auteur, chanoine à Ferrare — d'un ton plus austère, est celui de Merighi : *Il Verismo*¹, paru en 1880. Zocchi s'attarde² à en donner une analyse détaillée parce que les tendances antireligieuses du vérisme y sont bien étudiées.

Dans *Il Verismo* Merighi imagine que, pour troubler le repos bienheureux du Parnasse italien, les œuvres des modernes véristes s'y introduisent par centaines en contrebande, à tel point que les habitants du mont sacré finissent par décider qu'une sentence générale

1. PIETRO MERIGHI: *Il Verismo, o meglio un tentativo di brigantaggio nel parnaso italiano; poemetto*. Milano, Ghezzi, 1880.

2. Dans son ouvrage, que nous analysons plus loin : *Verismo e Verità*. A Gaetano Zocchi est dédié un autre opuscule satirique et parodique : *Il Verismo nel concetto e nella forma*, de Francesco M. De Simone, (Firenze, Tip. della SS. Concezione, 1883), suite de sonnets contre les poètes véristes, parmi lesquels sont surtout visés Carducci et Rapisardi, parodie semée de jeux de mots venant en renfort des attaques de Cavallotti.

et définitive sera par eux portée sur l'école nouvelle. Avec une céleste résignation, ils étudient pendant un mois ces productions indigestes ou repoussantes. Puis Berni, secrétaire de la République des lettres, est désigné comme rapporteur pour résumer l'opinion de ses confrères qui est — faut-il le souligner ? — nettement défavorable, car ils considèrent que le but essentiel des véristes est de « faire à la poésie, faire à la critique, — tout le mal que l'Italie a subi de la politique. »

Parmi eux se trouvent bien quelques poètes inspirés, mais la masse est composée de *poeti da camomilla*, que nous appellerions poètes à l'eau de rose. Quand elle n'est pas banale, cette poésie est grossière :

Et voilà ce qui est appelé vérisme — par ces aventuriers de la presse ! — Un monstre qui donne l'ostracisme à la morale, — qui imprime un sceau d'infamie au visage de ses adhérents, — qui met au cœur des jeunes gens le paroxysme — et l'ardeur d'une fièvre mortelle : — et ainsi l'Italie marchera désormais — vers les mystères de Cypris et ceux du Cocyte !

A la suite de ces considérants, le Parnasse décide d'appréhender à la faveur de la nuit les rimeurs elzévirien qui se seront laissé prendre dans les murs de la sainte Cité poétique. Tassoni est chargé de cette tâche. Le inculpés sont amenés devant l'assemblée dont les membres, tour à tour, en se servant le plus souvent de vers extraits de leurs propres œuvres, flagellent les novateurs. Ainsi Passeroni dit :

Je comprends toutefois que pour faire grand bruit — ces gens-là se soient ligués et redoublent d'efforts. — Ils se donnent des louanges qui conviendraient à un Tasse. — Le chancre loué mène grand vacarme, — il accompagne en contrebasse son bienfaiteur, et, à celui qui lui a gratté l'échine, — il gratte les oreilles et, à la façon des ânes, — ils se rendent illustres en se grattant mutuellement !

Cela semble une allusion bien claire aux petites revues véristes qui s'encensaient réciproquement ou encensaient les camarades. Et l'auteur de *Verismo* indique quels sont d'ores et déjà, à son avis, les résultats de la campagne antivériste : d'abord la discorde au camp des novateurs, ceux-ci se renvoyant mutuellement les reproches qu'on leur adresse ; ensuite, une modération plus grande dans le ton des petits journaux véristes, et même une baisse de la gloire de Sicchetti. Et tout cela était exact en 1880.

*
**

D'ailleurs la vogue du vérisme baissait même dans les revues spécialement nées sous son égide et pour sa défense.

Disons plus exactement : la vogue de certain vérisme, de cet aspect du mouvement qui, provoquant des protestations à peu près générales, entraîna tout dans sa chute.

La *Farfalla*, qui fit flotter pendant quelques années l'étendard vériste, fait entendre dès 1878 un cri d'alarme digne de Rizzi contre les faux réalistes qui négligent la forme et s'imaginent que la nouveauté réside uniquement dans la hardiesse des sujets empruntés à ce que Cavallotti appelait presque au même moment *il letto* et *la cantina* :

Pendant que les serviles tenants du conventionalisme baroque nous reprochent d'être *bohèmes*, les jeunes poètes débutants (*novellini*) qui poussent, attirés par l'appât de ce mot qu'il ne comprennent pas mais qui pour eux signifie écrire avec une bouteille à côté de soi et la tête sur les genoux d'une femme, courent s'engager dans nos rangs. Quelle cocagne, de gagner ainsi à bon compte la réputation d'homme de lettres ! Quel bonheur de pouvoir délayer dans les colonnes d'un journal ce qui vous passe par la tête, en se libérant des entraves que le bon maître de rhétorique appelait des règles fixes ! Ah oui ! Même Gérard de Nerval était *bohème*, et pourtant il eut la vertu de traduire et de commenter tout le *Faust* de Goethe ; même Baudelaire était un *bohème*, et pourtant il traduisit admirablement de l'anglais les nouvelles d'E. Poe et, dans tout le volume de ses poésies originales, il n'y a pas un vers, pas une rime, non seulement qui choque les règles de la poésie, mais qui manque de cette beauté de forme, de cette élégance qui fait le vrai poète et que l'on n'acquiert qu'après de longues veilles... Même le réalisme a ses entraves.

Qu'il ne croie pas éviter le travail, celui qui s'engage sous l'étendard levé pour combattre le conventionalisme et le romantisme. Cet étendard, jusqu'ici, ne flotte que sur un champ de bataille, et il faut que ceux qui le suivent avec nous soient prêts à soutenir la lutte et à en supporter toutes les conséquences. Celui qui confesse un système, une école, une religion, doit se résigner, s'il le faut, à devenir une victime. Tarchetti et Praga sont nos martyrs, comme le sont en France Nerval, Murger et Baudelaire. ¹

Le même important numéro de la *Farfalla* donnait un sonnet de « Papiliunculus » ², *Nausea*, sur le même sujet :

Mais, bande d'ivrognes noircisseurs de papier, — illettrés de l'orthographe (sic) — qui ruminez vos vers à l'auberge — et faites des lupanars les temples de l'art !

1. Numéro du 28 avril. Article de R. Zena: *Un grido*.

2. Pseudonyme de Cesario Testa.

Quelques mois plus tard le journal revient sur la question dans un article-programme : « Maintenant, assez ! Sortons des fosses et de l'alcôve tuberculeuse... »¹

Cela — remarquons-le bien — n'empêche pas la *Farfalla* de continuer à publier des écrits « rebelles » dans le sens social, et de s'écrier par exemple, en rendant compte de *Nana* : « ô littérature vériste, toi seule existes ! »²

De son côté les *Pagine Sparse*³ annonçant que l'ancienne équipe de collaborateurs est remplacée par une nouvelle, déclarent conserver le drapeau réaliste, mais loin de toutes les outrances, contre « la fausse moralité et l'immoralité à froid ».

Ce qui provoque les protestations des revues véristes elles-mêmes, c'est, à cause du mal qu'il faisait au mouvement, cet aspect érotico-pornographique. Ainsi la *Farfalla* signale avec sympathie⁴ *Erotica*⁵ de Neo Ginesio, parodie des mauvaises contrefaçons, mais en ajoutant du reste que cela n'était pas nécessaire, le vérisme étant en baisse en tant qu'imitation de Stecchetti. Peu après, « Fritz » y demande à « Zeta » — plaisants pseudonymes — à propos de sa *Storia d'amore* parue dans le *Preludio*, s'il n'aurait pas autre chose à raconter « en dehors de la sempiternelle vente des baisers sempiternels de la part des sempiternelles filles qui, rendues mères par les sempiternels amis, finissent par faire le sempiternel métier. » Et il concluait ainsi : « Arcadie ! Arcadie ! Arcadie ! »

Car la monotonie des thèmes lassait en fin de compte les esprits les mieux disposés à l'égard du vérisme. Et l'immoralité choquait les moins prudes. Le 20 novembre 1880 la *Farfalla*⁶ pousse un cri d'alarme contre le mal descendu des Alpes : « Nous restons réalistes, dit-elle, mais il ne faut pas confondre réalisme et pornographie. »

Le 28 août 1881 elle reproduit un sonnet indigné d'Arrigo Ionico, un rebelle authentique pourtant⁷, et tellement brutal que nous ne pourrions le citer en entier :

Qu'est-ce que le vérisme ? C'est la faim sonore — de la Suburre, et ce qu'il nous bégaie — de sa poitrine poussive est tellement infâme — que l'on ne sait s'il grogne, s'il éructe ou s'il braît.

1. Numéro du 29 septembre 1878.

2. Article de « Psiche », numéro du 19 octobre 1879.

3. Numéro du 5 juin 1878.

4. Numéro du 25 janvier 1880.

5. Torino, Tip. Candeletti, 1880.

6. Article *La pornografia in Italia*, par DE VITT.

7. Nous l'avons rencontré au chapitre de la Bohême.

Toujours il se fait un oreiller de son fumier, — il ne mange que de la paille stercorale...

...Ah, un tel vérisme est vraiment — le Zoulou du Bon Goût et du Bon Sens — dans le jardin désert et triste de l'Art !

*
* *

Avec l'année 1880 la polémique continue, moins violente toutefois. Dès le mois de janvier ¹, dans sa Chronique littéraire de la *Nuova Antologia*, Gnoli s'excusait de n'avoir pas parlé encore de poésie alors qu'il y en avait une véritable pléthore. Mais c'est parce que, dit-il, pour tous ces poètes *novellini*, la médiocrité est plus inaccessible que l'Himalaya. Leurs elzévir constituant comme un passage de sauterelles : ces auteurs sont « un nuage de poétereaux lascifs, de petits Don Juans... renfermés dans un cercle étroit de petites cochonneries et de vulgarités » au point qu'ils donnent la nausée et qu'on devrait interdire par décret pendant quelques années la poésie subjective !

A la fin du mois de mars, Luigi Alberti revenait à la charge dans une conférence faite à Florence et qu'il publiait ensuite sous un titre angoissé et belliqueux à la fois, emprunté, on l'a vu, à Rizzi : *Grido di Guerra* ². L'auteur de *Praefatio*, malmené par Carducci, par Stecchetti et même par Cavallotti qui n'a pas daigné le prendre au sérieux, pas plus que Rizzi, déclare s'abriter, pour juger des théories et des écoles, sous l'égide de la conscience ainsi invoquée peu de temps auparavant par Rigutini :

Si aujourd'hui vous entendez parler de vérisme et de non-vérisme, de certaines théories nouvelles ou des arguments par lesquels on veut les soutenir, vous aurez toujours, au milieu d'une si grande confusion d'idées, un guide sûr dans votre conscience. ³

Ces déclarations précèdent un poème d'Alberti en *sciolti* : le vrai *Grido di Guerra* où il évoque Dieu, la Création, la foi, puis les poètes nouveaux et leurs thèmes d'inspiration préférés :

...à peine sorti — avec ton diplôme de bachelier à la main, au milieu de tes compagnons — tu chantes et racontes à autrui — les batailles que tu as déjà gagnées à quinze ans !

1. Numéro du 15 janvier.

2. Firenze, Arte della Stampa, 1880.

3. *Crestomazia italiana*; Firenze, Poggi, 1880.

Alberti fait de nombreuses allusions aux maîtres de la nouvelle école : Carducci, Rapisardi, Stecchetti et autres, et il s'écrie :

...O ma patrie ! — ce sont donc là des siècles futurs — les superbes voyants, les grands, les forts, — champions sublimes grâce auxquels — devait tomber sur nous, de la liberté civile — la lumière très pure, et de la science — le rayon devenir plus vif et plus serein ?

Patrie, famille, Dieu, — voilà notre drapeau, voilà le mien ; — la foi exprimée par mon chant — est la foi de l'Italie toute entière.

Et le poème s'achève par une déclaration de loyalisme — que les « rebelles » reprocheront vivement à l'auteur — au roi, « loyal et fort seigneur que l'Italie honore et révere. » ¹

La réplique vint, dans quelques pages de vers à peu près insignifiants de V. Camaiti ² qui reprend l'apostrophe stecchettienne aux « huitres vertes » symboliques et lance encore quelques traits contre le Christ. Voici en effet ce que le poète dit avoir sur son étendard :

...Lucifer — avec sa bouche sanglante et ses ongles noirs ; — et Emma et Phryné et Lydia. — Nous, crapauds immondes, nous ne ferons pas de quartier !

Camaiti récidiva par une autre plaquette ³ d'ailleurs exclusivement destinée, cette fois, à se défendre, au moyen d'arguments empruntés à Stecchetti sur la séparation de l'artiste et de l'homme, contre les critiques que lui avait adressées un certain Pardo ⁴. Ce dernier l'avait traité de *chiarissimo ciuco*, de *versificatoruccio* qui dit des choses « à faire rire les cochets rôtis et à faire trembler les barbets ». A son tour et sur le même ton Camaiti traite Pardo de « critique blanc-bec ».

1. La *Rassegna Nazionale* (décembre 1880) loue Alberti dont elle rapproche cette œuvre d'un autre écrit sur Manzoni pour déclarer que ces deux publications sont inspirées « par les mêmes sentiments de religion, d'humanité et de patrie ».

Par contre, Ettore Barili, publiant son volume de vers *Combattendo* (Firenze, 1880), le dédie *al Cavaliere Luigi Alberti, perché la sera del 29 marzo 1880 nelle sale del Circolo Filologico di Firenze levava un grido di guerra sterminatore contro i poeti ribelli alla fede cattolica apostolica e romana, queste pagine, documento di perseveranza nel peccato, offro.*

Voir à ce propos *Farfalla* du 13 juin 1880.

2. A L. Stecchetti, *in risposta al Grido di Guerra di L. Alberti*; versi. Firenze, Tip. Giusti, 1880.

3. *Polemica letteraria*; Firenze, Bencini, 1880.

4. Dans le supplément au n° 10 du journal *l'Arte*

Comme on le voit, les lauriers de Stecchetti empêchaient bien des *novellini* de dormir; et d'autre part son vocabulaire et celui de Carducci polémiste faisaient école, plus que le talent de deux poètes. C'est à titre de documents curieux de cette influence que nous avons rappelé ici ces libelles par ailleurs sans valeur.

*
* *

Dans le camp opposé, citons encore une étude de Dialma Carletti : *Il Verismo in poesia* ¹, peu importante il est vrai mais qui, à part les habituelles attaques contre les novateurs, apporte une idée nouvelle. L'auteur en effet, qui écrit dans une langue aisée, imagée, souvent dialoguée, avec une certaine affectation littéraire et même archaïsante (il y a dans ses pages jusqu'à un *conciasiaché*...) déclare que le roman, le *bozzetto*, la nouvelle, l'histoire, peuvent représenter le vrai sous tous ses aspects, tandis que la poésie ne doit représenter que « le vrai qui se transforme en beauté ». Et il croit voir son idéal se dessiner dans les œuvres de Carducci dont les dernières pages de l'opuscule sont un éloge sans restriction.

De plus en plus on condamne les excès véristes. Vivarelli-Colonna revient à la charge ² pour signaler, à la suite de Cavallotti ³, quelques bizarreries des jeunes poètes blasés :

L'un demande à Dieu d'être changé en bête ⁴, l'autre envie le cerveau d'un crétin ⁵; un autre expédie son amante au boucher... ⁶

Mais Vivarelli-Colonna espère voir une prochaine réaction contre ces « météores du moment » que sont Zola, Carducci et Guerrini.

Autant que les critiques, les poètes traditionalistes s'indignent. En de beaux vers foscoliens datés de 1880 Girolamo Ardizzone s'écrie :

Le divin art des chants — est tombé dans l'infection. Les nouveaux poètes — ne sont plus inspirés par le bon, le vrai, le beau; — ils exaltent le vice, qui se cache — sous des formes gracieuses et sédui-

1. Roma, R. Tipografia Via S. Stefano del Caco, 1880.

2. *E. Zola e i veristi*; Firenze, Tip. Calasanziana, 1880. La *Rassegna Nazionale* de juillet 1880 signalait avec éloge cet « écrit vigoureux, dignement batailleur, qui sait se tenir dans le juste milieu et donner à chacun son dû par amour pour la vérité qui est l'âme et le but constant des écrits de notre habile autant qu'énergique écrivain. » Et la grande revue catholique et monarchiste fondée l'année d'avant (premier numéro, 1^{er} juillet 1879) déclarait à son tour que les innovations véristes ne pouvaient être admises par « aucune âme qui sente la vraie grandeur de l'art et la sublimité de ses buts ».

3. Préface citée des *Anticaglie*.

4. Ragusa-Moleti.

5. Stiavelli.

6. Ragusa-Moleti.

santes — et, avec un cynisme inouï, ils prennent pour thème — de leurs chants la garce et le honteux — sigisbée qui la suit, et les couches — souillées. « C'est le vrai dans l'art ! » Et si parfois — c'est au misérable peuple que leurs vers — sont consacrés, c'est pour l'exciter — contre ceux à qui la fortune a souri. ¹

Revenant aux critiques, nous rappellerons aussi l'opuscule d'E. Comello : *Del Realismo nell' arte* ² dont l'auteur se flatte dans sa préface d'avoir exprimé quelques idées originales ! En réalité, c'est un éloge du « réalisme honnête » à la manière d'Homère et de Manzoni. Comello dit, avec une élégance recherchée :

Poussée par la charité, parfois la Muse descend dans les sentines du genre humain où resplendit rarement quelque gemme perdue, mais, pudiquement circonspecte, elle relève légèrement ses vêtements et poursuit rapidement son chemin en répandant autour d'elle un suave parfum de vertu.

Nous n'insisterons pas davantage sur un livre plus important comme volume, mais d'inspiration plutôt philosophique, du professeur G. Rossi : *Del Realismo vero nella scienza, nell' arte e nella vita* ³ auquel une mention honorable fut décernée par l'Académie des Lincei. ⁴

En 1880 encore paraît *Verismo e Verità* ⁵ du jésuite Gaetano Zocchi. C'est une réunion d'articles de la *Civiltà Cattolica* qui combattent le vérisme surtout du point de vue religieux. La nouvelle poésie est appelée « l'orgie de l'intelligence humaine, les saturnales de l'imagination » et la maison Zanichelli, grande pourvoyeuse d'elzévir, « la plus grande officine de saleté qui soit en Italie et peut-être dans l'univers. »

*
**

Après cela, il faut arriver à l'année 1882 pour trouver encore quelque manifestation notable de cette polémique pour ou contre le vérisme poétique. Cette année là, le 27 mars, Rizzi fait au *Circolo Filologico* de Florence une conférence sur ce sujet : *Della poesia così detta borghese* ⁶. Rizzi, loin d'être découragé par les coups de patte du lion carduccien, croit avoir une mission à accomplir. Il s'enor-

1. *I nostri templi*, Palermo, *Giornale di Sicilia*, 1881.

2. Mortara, Tip. ed. Paolo Botto.

3. Roma, Libreria A. Manzoni, 1881.

4. D'après le *Preludio* du 30 juillet 1881.

5. *Verismo e Verità (ai poeti moderni)* première éd., 1880; d'après 3^e éd. augmentée, Prato, Tip. Giachetti, 1881 (elzévir de 204 p.).

6. Firenze, Le Monnier, 1882.

gueillit d'une appréciation de De Gubernatis qui l'a appelé, à propos de cette conférence, « homme de bon sens et de bon goût » et l'a interpellé ainsi :

Manzoni a fondé une grande école; cette école a encore un grand maître, et ce grand maître, quoi qu'on en dise, ce grand maître, c'est vous !

Comment, devant de tels éloges, en présence d'un tel rapprochement de son nom et de celui de Manzoni, Rizzi n'aurait-il pas persévéré ?

Pour le moment il s'agit de défendre cette « poésie bourgeoise » : ne traite-t-elle pas des sujets tirés de la vie quotidienne, et capables, comme Manzoni le disait précisément de la poésie romantique, d'intéresser un grand nombre de lecteurs ? Rizzi voit le danger de cette poésie de tendance populaire : elle peut tomber dans la vulgarité. Mais, dit-il, seuls les artistes médiocres peuvent s'exposer à ce défaut, qui nous ramène tout naturellement au vérisme. Rizzi semble ici faire des concessions à l'« art nouveau » présenté sous cette forme nouvelle : tout ce qui n'est ni obscène ni laid a le droit d'entrer dans l'art. De plus, cette poésie du cœur, cette poésie menue si l'on veut, est la seule qui puisse encore toucher les masses, plutôt que cette poésie aujourd'hui prônée, plus énergique, sociale, scientifique ou philosophique. Cette « poésie bourgeoise » est au fond celle de Dante lui-même, « le plus grand et le plus bourgeois des poètes italiens » qui a tout mis dans son Poème, mais après avoir tout purifié au besoin par son goût, tout refait et remanié par son génie ».

Rizzi trouve naturellement le moyen d'attaquer encore le vérisme quand il affirme que la poésie n'est pas morte en Italie malgré tout le mal que lui ont fait bohèmes et véristes : sans être nommés cette fois ils sont enveloppés dans la même condamnation par ces lignes :

L'Italie est lasse, c'est vrai, de cet art épileptique, en soubresauts... à la mode depuis quelque temps; elle est lasse, plus encore que de la vieille Arcadie, de cette nouvelle Arcadie dans laquelle apparaissent non pas des agnelets mais des pourceaux, non pas des colombes mais des chauves-souris... ; elle est lasse des voix blanches de tant d'enfants qui maudissent la vie en aspirant à se fondre dans le néant.

Et Rizzi termine en lançant un nouvel appel à l'Idéal, en invo-

quant après tant d'autres au cours de ces années de bataille l'*Excelsior* de Longfellow, pris comme symbole de la poésie spiritualiste.

*
* *

La vogue du vérisme baisse nettement dès 1881; nous le voyons à plusieurs indices. Cette année-là le nombre de pages de la *Farfalla* diminue, puis la revue subit une interruption ¹. Quand elle reparait, le 16 avril 1882, après avoir fusionné avec le *Preludio*, elle se présente en des termes qui veulent dire le danger couru :

En quête d'idéalités plus élevées et dans l'attente de vols plus sublimes... etc. Chenille, je visite la pourriture, et la pourriture ne m'atteint pas... Chrysalide, je m'enferme dans une tombe, et la tombe ne me tue pas... Plusieurs touchent, comme moi, la pourriture, mais ensuite ils ne savent pas s'élever; plusieurs filent leur vie dans un cocon, mais ensuite ils s'endorment et ne savent plus se dégager pour les libres vols de l'éther...

Le papillon milanais a su, lui, se dégager. L'affiche qui annonce son nouvel envol déclare :

La *Farfalla* renaît pour livrer ses anciennes batailles en faveur du vrai et de l'art. Elle renaît avec ses principes immuables. Mais, reconnaissant comme dépassée la première période de la lutte, elle ne substituera pas aux vieilles rhétoriques de l'idéalisme les autres verbiages nauséabonds de la littérature d'alcôve. Elle sera sincère mais non pas triviale, audacieuse mais non pas indécente. Elle pourra se mêler aux conversations familiales.

Et de plus en plus en effet la *Farfalla* sera hostile à tout excès : « idéalistes et réalistes, quelles ennuyeuses gens ! » ². Certains de ses collaborateurs sont pris de découragement. Lenzoni annonce et explique sa *Conversion* ³ : l'iniquité est générale, dit-il; elle défloretout; alors, « Satan lui-même se fait ermite ! »

De son côté le *Preludio*, quoique né le 1^{er} janvier 1880 avec un programme positiviste, s'élèvera plus d'une fois contre les « perroquets flagorneurs » ⁴.

1. Du 4 septembre 1881 au 16 avril 1882.

2. Numéro du 21 mai 1882.

3. Numéro du 30 juillet 1882.

4. Article sur *Veritas* de Camaiti; numéro du 16 septembre 1882. Voir aussi : n° 1 de 1880, sur le discours cité de Rapisardi; 30 août 1883, sur le stecchettisme de seconde main, à propos de *Febbrilia* d'Ippoliti, et 30 juillet 1884, sur *Fantasma-gorie*, vers de A. Negrozi.

Dans le *Crepuscolo*, le 27 juillet 1879, G. Paroletti, au nom même des principes réfractaires, négation de toute école, s'élève ¹ contre les *poetini* qui ont substitué un conventionalisme, celui de l'orgie, à un autre : celui de la lune et des petits oiseaux : « Ils croient être véristes parce qu'ils commencent leurs vers par des minuscules et parce qu'ils se font passer pour ivres toutes les quatre strophes ». Ils se contentent d'abaisser d'un degré, sans le détruire, l'idéalisme, et de substituer le laid à tout prix au beau à tout prix, tandis que l'authentique réalisme embrasse tout et décrit tout, mais avec sincérité et sans exclusions.

Tous ces témoignages concordants montrent que même dans le camp vériste on s'aperçut vite des dangers que représentaient les excès des poétereaux sans art, uniquement préoccupés de flatter par des inconvenances pornographiques les curiosités malsaines d'un public douteux. Les coups durs de Carducci et de Cavallotti avaient porté leurs fruits...

*
**

Les poètes qui ont été les plus favorables au mouvement protestent maintenant avec les autres... Même Guarnerio, l'auteur de l'*Auxilium* de 1877, veut fuir cette fois sous la terre « le tumulte des muses obscènes — qui, vendant un faux vrai, hurlent aux carrefours... » ²; il accuse d'hypocrisie l'art qui « arrache de sa tête les bandeaux virginaux — et, sylphide de place publique, — comme la foule le désire, aujourd'hui se vend — et fait ripaille au milieu des morts » ³.

Dino Sala ⁴ s'adresse directement à Stecchetti :

Si des lèvres innocentes — te sourient, — si à ton cœur parlent — de pieux souvenirs, — si tu veux que la vérité — éclaire les esprits, — et si tu trouves en toi — de très douces harmonies, — pourquoi cacher — cette chère foi — domestique — et l'amour que tu ressens — et feindre de sceptiques — orgies folles — et, dans l'ivresse, te moquer — de la vertu, de la pudeur ? — Pourquoi de sens avides — décrire — les malades agitations ?... — Pourquoi à une boisson — narcotique demander — l'inspiration ?... — Laisse aux apôtres — la morale. — mais laisse au médecin — le soin de faire le diagnostic — de l'animal... — Aux vieux oracles — donne l'assaut, — mais là-haut ! là-haut !

1. Article *Poeti e Poetini*.

2. *Ultima pagina*; dans les *Rime*: Torino, Candeletti, 1880.

3. *Ultima rerum* (daté du 2 novembre 1877); dans les *Rime* également.

4. Cité par CROCE à propos de Tanganelli: *Tra i giovani poeti...*

Remigio Zena dit en vers ¹ son dégoût pour l'*Assommoir* et déclare à un ami :

Je t'aime parce que tu murmures — contre ceux qui parlent du vrai...; — je t'aime parce que tu déconseilles — Zola, Goncourt (sic) et Daudet.

Et il fait ainsi la parodie des chants d'orgie véristes :

Roulons, nageons — dans le vomissement violet, — âcre, piquant. — La vraie bacchanale — consiste à se faire porc — de la tête aux pieds.

Portons un toast à l'orgie et à la flamme bleue — du punch; portons un toast à la libre pensée, — à la douce Lalage, à Messaline — et à l'école du vrai.

Pourquoi, poète, chantes-tu tes douleurs, — tes vertes espérances, tes tristes amours — et tes colères foudroyantes ? — Si tu n'exaltes pas, avec une joie triste, — la chair et le sang, comme un boucher, — tu n'es pas [poète] de l'avenir !

Milelli lui-même, devenu « Conte di Lara », par la dernière pièce (Va !) de ses *Rimes* ² envoie son volume au lecteur de goût,

...non pas à la foule qui brûle son encens — sur de honteux autels à des idoles d'argile — et, dans l'aveugle ébriété des sens — appelle poète tout polisson ordurier...

Enfin, dans un recueil d'articles critiques édité en 1886 ³ il parle de la « voie lubrique et grossièrement sale » sur laquelle semble s'être engagée la littérature italienne, et il proteste contre la « cochonnerie envahissante... »

*
**

Désormais le mirage de l'art nouveau, avec ses prosaïsmes, ses vulgarités et son pessimisme, se dissipe peu à peu chez les vrais poètes.

Ainsi, le second recueil de D'Annunzio, *Canto Novo* ⁴ représente une évolution sensible. On aurait tort de ne voir dans cette œuvre que la passion du soleil et de la mer, « gloire et force de l'Italie », de la nature païenne, « fol amour » du poète, que la richesse de la couleur, ou la joie panique et panthéiste, les « platanes sacrés »

1. *L'Assommoir*, dans les *Poesie grigie*.

2. Roma, Sommaruga, 1884.

3. *Mescolanze*; Roma, Verdesi, 1886. (Dans l'étude sur *Un tramonto*, roman d'Ettore Gentili).

4. Roma, Sommaruga, 1882. Edition remaniée: Milano, Treves, 1896.

abritant des dryades, le poète qui se sent lui-même devenir dieu (I. XIII), et les réminiscences d'Horace et de Tibulle. Tout cela s'y trouve, mais il s'y trouve aussi d'autres éléments :

Le poète s'attendrit discrètement (III. VI) sur les pauvres paysans qui, sans eau ni pain, bêchent sous le soleil ardent : « Bêchez, bêchez, mes enfants, il n'y a pas de repos ! » Ou bien (III. VII) il fait une sorte de *bozzetto rusticano* en quatre parties — quatre sonnets — où apparaît, figure de pauvre bâtard, le pêcheur Rossaccio qui aime sans succès, que l'on maltraite et qui se suicide : frère de Cincinnato et de Dalfino ¹, de Jeli et de Malpelo mis en scène par Verga, et témoignage de la pitié que D'Annunzio porte alors aux déshérités comme il le faisait dans les récits — de la même époque — de *Terra vergine*.

Ailleurs encore (IV. IV) voici Lazzaro, le gueux affamé qui entend de joyeux sons de fête : le contraste est souligné, et l'indignation se contient ainsi que la menace : Dans la nuit, au fond des masures où l'on souffre et meurt, « se propage un sourd frémissement ».

Mais il y a mieux : une pièce — que l'auteur supprimera dans sa révision de 1896 — reprend le thème « réfractaire » de la rébellion, déjà indiqué dans l'*Ora satanica* de *Primo vere* :

O ma mère, un intense désir de batailles m'appelle — vers des gens inconnus, loin, vers un ciel inconnu ! — Une farouche bataille m'attend, et, vaillante recrue, — je suis appelé par un frère debout sur les remparts ; — il entend de sombres râles de gosiers faméliques, [là, tout] au fond, — comme un hideux grouillement de vers humains : — il entend des sanglots de poitrines déchirées, des gémissements — enfantins, des halètements, de misérables blasphèmes... — Plus de rêves, plus d'oisiveté ! Que la hache d'armes brille au poing — solidement ; que l'œil vigilant regarde l'avenir !

Borgese, qui cite ces vers ², y voit seulement le désir des nouvelles expériences de vie que le poète tentera à Rome. Nous avons le droit d'y voir plutôt un dernier écho — peut-être postérieur de peu seulement à celui de *Primo vere* — des aspirations aussi ardentes que vagues aux « batailles de la liberté » analysées chez les « rebelles ».

Puis ce fut l'*Intermezzo* ³ divisé en six parties sensiblement différentes de caractère. Désormais le poète renonce par moments aux

1. *Terra Vergine*: cf. *Vérisme narratif*, 2^e partie, chap. II, pp. 382 et suivantes.

2. G. D'Annunzio, éd. citée, pp. 50-51.

3. Roma, Sommaruga, 1884.

formes métriques « barbares » (VI) et s'exerce au jeu des rimes dans lequel il cherche une « torture cruelle ». Tels sont les cinq sonnets finement ciselés de *Vecchi pastelli* ou les sept des *Madrigali*; de même, dans les *Studi di nudo* il aspire à concurrencer l'art du statuaire.

Les *Sonetti di primavera* expriment encore (I. II) la fraternité cosmique de *Canto novo* et, mieux encore, l'abandon du jeune éphèbe aux « voluptés folles et peu sûres » (III), aux « longues langueurs » qui lui ôtent toute « vertu de lutter » et parmi lesquelles il lui est « doux de se flétrir », de contempler avec mélancolie « la forêt abattue de ses vingt ans »...

Plutôt qu'aux luttes sociales, le poète se consacre donc aux joutes de l'amour; il passe de l'un à l'autre des deux pôles autour desquels gravitait le vérisme de ses débuts. Les pièces les plus caractéristiques de ce revirement sont deux longs poèmes: *Peccato di maggio* et *Venere d'acqua dolce*.

Dans le premier se déroulent, décrites avec complaisance, les amours primitives de deux êtres jeunes et beaux, aux formes sculpturales, parmi les exubérances d'une nature vierge, au milieu des « voix des choses », des « odeurs des choses », sous la pleine lune complice de *calendimaggio*...

Venere d'acqua dolce est une idylle sur les rives de la Pescara: Nara a remplacé Yella, mais le thème érotique est le même, et le poète dit encore avec un cynisme satisfait, avec une belle impudeur, comment « sa vigueur lentement en de cruelles — lascivetés s'alan-guissait. C'était une mort — faite d'oubli, un ensorcellement où la forte — adolescence se perdait, dans ce — printemps du fleuve... »

Joie de vivre, paganisme, panthéisme, exprimés avec une aisance, une richesse incomparables: voilà la forme que prend maintenant celui des thèmes qui fut peut-être le plus discuté chez les mauvais véristes.

Borgese a noté dans les sonnets descriptifs dont nous avons parlé et dans le titre même des deux poèmes la recherche, la préciosité dues à l'ambiance mondaine de Rome où évoluait alors le jeune prodige fêté: C'était « ...une légère ivresse cérébrale accordée au babillage pétillant des salons et s'évaporant comme d'une diaphane porcelaine précieuse. »¹

1. *Op. cit.* p. 58.

D'Annunzio, par snobisme mondain autant que par sentiment de l'art véritable, se détache nettement du vérisme. Mais il en a un moment partagé les idées, développé les thèmes, et ce même *Intermezzo* déclencha précisément la dernière polémique notable de la bataille vériste qui touchait alors à sa fin...

*
* *

Cette querelle, touchant de près au vérisme puisqu'elle fut provoquée par un point particulier de l'inspiration vériste : le *carnalismo* ou érotisme, mérite d'être évoquée ici. Mais d'autre part, la polémique étant restée célèbre, il nous suffira d'en rappeler rapidement les principales phases.¹

Dès les premières lignes d'une préface — datée du 3 juin 1883 et non encore publiée alors — à sa traduction des Poésies de Heine, Giuseppe Chiarini faisait allusion aux excès contemporains de la poésie vériste :

Jamais comme aujourd'hui l'art de grouper des mots pour leur donner la forme et le son des vers ne s'est révélé corrupteur et infâme. Cette fange qui monte et monte sans cesse de certaine littérature et spécialement de certaine poésie contemporaine finit par rendre défiantes même les âmes les plus paisibles, par provoquer le dégoût même chez les gens les plus indulgents.²

Puis l'allusion se précisait, l'attaque se dirigeait ouvertement contre D'Annunzio dont il avait pourtant encouragé les débuts³. Songeant cette fois à l'*Intermezzo* et sans nommer d'ailleurs l'auteur, le critique déclarait ces vers « si splendidement obscènes qu'ils méritent — puisqu'il les imprime — que la police s'en occupe de préférence à la critique... » pour outrage à la pudeur et encouragement à la corruption. Et dès ce point l'attaque devient d'une violence inouïe : Chiarini parle de « prouesses de gros cochon » et consacre des lignes juvénalesques à l'abaissement du niveau moral en Italie dans les classes soi-disant « distinguées »...

1. Les articles de cette polémique ont été réunis en volume sous le titre *Alla ricerca della Verecondia* successivement par Sommaruga de Rome (1884), Perrella de Naples (1916) et Formigini de Rome (1927).

2. Préface citée; éd. Formigini, p. 1.

3. A propos de *Primo Vere*. « *A proposito di un nuovo poeta* »; dans le *Fanfulla della Domenica*, 2 mai 1880.

Le premier à répondre à Chiarini est, dans la *Domenica Letteraria*¹, Luigi Lodi qui demande à son confrère de définir avec précision le *poeta porco* contre lequel il s'élève. La question — Lodi le rappelle justement — a été agitée sans résultat à l'occasion du vérisme stecchettien. Car, sans parler de Casti et de Batacchi, quand l'art y est, comme chez Heine, Musset ou Byron, où commence la saleté ? Chiarini admet la nudité dans les arts plastiques ; pourquoi ne l'admettrait-il pas en poésie ? Quant aux exploits érotiques du poète, si ces choses sont vraies, pourquoi ne pourraient-elles pas être racontées ? Et cela au nom du critérium de la sincérité invoqué par Chiarini lui-même, (qui ne voit pas la contradiction) dans un récent article de la *Domenica Letteraria*.

Comme on le voit, nous sommes revenus aux beaux jours de *Postuma* et de *Polemica*, avec ces questions de sincérité dans l'art, de pudeur et de convenances poétiques. La polémique de 1878-79 n'avait-elle pas montré, surtout, que c'étaient là questions inextricables ?

Malgré cela, deux semaines plus tard, Enrico Panzacchi intervient à son tour dans les colonnes du *Fanfulla della Domenica*² pour constater que la femme (ou mieux la *femmina*) tient depuis quelque temps une place trop grande dans la poésie italienne où l'on constate un débordement de fange libidineuse qui n'a rien de commun avec l'érotisme des poètes classiques. Sainte-Beuve, avec *Volupté*, et Musset ont introduit cette mode en Italie :

Trente ans après (espace de temps approximativement nécessaire pour qu'une forme d'art rebondisse de France en Italie) la voici chez nous, et poussée aux limites extrêmes, à tel point qu'on se demande si ce n'est pas là un indice d'anéantissement de l'art.³

Cette nouvelle poésie, trop monocorde, deviendra facilement monotone si on n'applique le seul remède possible : « le goût, le sens de la mesure ». Panzacchi exprimait par là la règle qui semble avoir toujours présidé, sous la direction équilibrée de Martini, aux destinées du *Fanfulla della Domenica*.⁴

1. Numéro du 22 juillet 1883, article *Alla ricerca della Verecondia (Anticaglie polemiche)*.

2. Numéro du 5 août 1883. Article *Nudità*.

3. Ed. Formigini, p. 23.

4. Cf. *Vérisme narratif*, pp. 459-469.

Lodi répond sans retard, mais brièvement ¹. Il revendique une fois encore pour la poésie le droit à la peinture des nudités, des sujets autres que le « beau ». Mais il est obligé d'avouer qu'il n'a aucune sympathie pour certaine poésie « ultra-nouvelle » :

Je la jetterais volontiers et presque toute entière dans le Tibre vert et opaque, afin qu'il la cachât et l'engloutit, comme les nombreux autres immondices de la capitale, en même temps que le roman expérimental, la nouvelle réaliste, le bozzetto descriptif, toute cette gauche et misérable littérature moderne italienne, toute mécanique, toute ennuyeuse, impuissante dans son arrogance pédante. ²

Cette réplique de Lodi n'est pas nette, puisqu'elle semble en dernier lieu condamner ce qu'elle a commencé par demander.

Alors Chiarini essaie ³ de répondre à la question que Lodi lui avait posée : « à quoi reconnaît-on le *poeta porco* ? ». On a tort, dit-il avec raison, de limiter le débat à la question de la nudité. Le *poeta porco* est celui qui — tel D'Annunzio — représente des actes qu'on ne doit étaler aux yeux d'autrui ni réellement ni par une représentation artistique. De nudités, les musées en sont pleins et elles ne gênent personne, mais certaines pièces ont dû — et pas à cause de la nudité — être enfermées dans le musée secret de Naples.

Désormais la discussion devient subtile et pleine de distinguos. Voici maintenant un autre partenaire intervenir dans la polémique en la personne de Nencioni, qui publia un long article ⁴ dans le *Fanfulla della Domenica* le jour même où paraissait dans la *Domenica Letteraria* celui de Chiarini que nous venons de résumer, et dont par conséquent Nencioni ne pouvait faire état.

Avec beaucoup d'objectivité Nencioni résume les origines du débat et répond, au réquisitoire initial de Chiarini, que : 1°) D'Annunzio n'est pas le premier à faire en Italie de la poésie pornographique ; 2°) qu'il n'est pas le seul à en faire aujourd'hui ; 3°) qu'il y a heureusement dans l'*Intermezzo* des qualités que Chiarini a le tort de négliger entièrement, à côté de passages trop évidemment sensuels. Mais contre Lodi Nencioni affirme — et cette affirmation est importante comme témoignage du déclin du vérisme :

1. *Domenica Letteraria*, numéro du 12 août 1883. Article *Risposta ad E. Panzacchi*.

2. Ed. Formiggini, p. 31.

3. *Domenica Letteraria*, numéro du 19 août 1883. Article *Alla ricerca della inverecondia* (*Novità poetiche*).

4. *Fanfulla della Domenica*, n° du 19 août 1883. Article *Questioni ardenti*.

Depuis quelque temps il y a... en Italie (et on pourrait le démontrer par mille indices évidents) une satiété, un dégoût, une nausée, même parmi les jeunes, de cette littérature pornographique. Il y a dans l'air un écho général de « Assez ! assez ! » de Turin à Girgenti. ¹

Puis Nencioni examine l'article de Panzacchi pour l'approuver entièrement et déclarer qu'il est lui-même partisan du réalisme à la condition que celui-ci soit intégral et non pas tourné uniquement et avec complaisance vers la « guenille humaine », vers cette peinture de délires érotiques qui est d'ailleurs, plus qu'une faute de goût, un outrage permanent à la femme, à l'amour. Le châtiment de la pornographie, dit Nencioni en concluant, sera la pornocratie.

Le dernier document notable de cette polémique fut un troisième article de Lodi ². Ni Chiarini ni Panzacchi n'ont répondu à la question, n'ont donné la définition demandée de l'indécence littéraire. Lodi n'a pas de peine à montrer que ses trois contradicteurs ne sont pas d'accord entre eux. Puis, évoquant la belle époque de la Renaissance où l'art florissait librement avant les contraintes du Concile de Trente, il déclare pour finir :

Pour moi... je garde mon opinion et je ne me crois pas un cochon. Je voudrais écrire, comme Zola, l'*Assommoir*, et combattre, comme Mameli, pour la liberté.

Telle fut cette polémique ³ qui n'aboutit à aucun résultat précis, sauf peut-être d'accroître la diffusion de l'*Intermezzo* et la notoriété de D'Annunzio. Aucune nette définition de l'indécence littéraire ne put être donnée, comme elle n'avait pu l'être à propos de *Postuma*. Mais certains arguments de Chiarini, de Panzacchi et de Nencioni devaient contribuer à faire baisser la vogue de la poésie érotique telle qu'elle s'exprimait dans l'*Intermezzo*, dérivation à la fois des lascives confessions stecchettiennes et du néopaganisme carduccien, tentée dans une forme heureuse par un jeune artiste de génie à la recherche de sa voie.

*
* *

1. Ed. Formiggini, p. 52.

2. *Domenica Letteraria*, n° du 26 août 1883. Article *Nudità e inverecondia (Notità polemitiche)*.

3. Lodi, revenant sur la question plusieurs années après (*Quarant' anni dopo*, préface à l'édition Formiggini citée) déclare (p. XIV) à propos de son premier article: « Par là je n'entendais pas me mêler parmi les fauteurs du réalisme ou du naturalisme alors à la mode... » Cependant ce fut bien un prolongement des polémiques stecchettiennes que cette *Ricerca della Verecondia*.

Après cette importante polémique la ferveur des partisans et des adversaires du vérisme semble baisser. Nous aurons cependant à signaler encore plusieurs témoignages contre l'« art nouveau ».

En 1884, dans un opuscule dédié à Zanella (et terminé par une déclaration d'orthodoxie religieuse !) G. Di Napoli Baudo étudiait plus particulièrement *Il Verismo e l'ateismo nell' arte*¹ et classait ainsi les défauts de l'école nouvelle : 1°) l'aversion pour l'idéal ; 2°) la vulgarité ; 3°) la sensualité ; 4°) l'athéisme. Développant ce dernier point, l'auteur montrait la place que la religion devait tenir dans la morale, la politique et l'art, et il donnait comme modèle Manzoni, artiste parfait qui réalise l'équilibre entre l'idéal et le réel.

Nous n'insisterons pas sur *Verismo, prose e versi* d'Antonio Ferri², insignifiant malgré ses 142 pages. Plus notable — d'ailleurs par la personnalité de l'auteur plutôt que par son contenu — est la réfutation³ de Francesco Acri, philosophe mystique⁴. Avant de traduire le *Banquet* de Platon où il a trouvé des laideurs qui semblent à première vue justifier le vérisme, (à première vue seulement, car chez Platon ces laideurs sont l'accessoire tandis que chez les véristes elles sont l'essentiel) Acri étudie la nouvelle théorie telle qu'elle se manifeste en philosophie, en politique et en poésie ; dans ce dernier domaine elle prend trois formes : l'horrible, le lascif, le néo-paganisme.

De la même année est le volume, très important celui-là, de Luciano Milani, curé dans le diocèse de Bologne : *Verismo*⁵, dédié à Augusto Conti.

C'est là une étude plutôt philosophique que littéraire. L'auteur reconnaît que la question a déjà été débattue à satiété ; pour lui, il veut la considérer seulement à la lumière de la saine esthétique. Une érudition philosophique réelle se manifeste dans ce livre : le chapitre I^{er} étudie par exemple toutes les définitions du Beau données depuis Platon et Aristote jusqu'à Conti, en passant par Descartes et Leibniz. Milani adopte la définition de Conti en la modifiant ainsi : « *ordine di perfezione ammirabile* » (au lieu de *ammirata*). Le Chapitre II analyse le vérisme artistique, forme du maté-

1. Catania, Martinez.

2. Rieti, Tip. Faraoni, 1885.

3. *Contro ai veristi filosofi, politici e poeti...* Napoli, Morano, 1885.

4. Sur Acri, cf. GENTILE : *La filosofia in Italia dopo il 1850, Critica*, 1908, pp. 27 et suivantes.

5. 2^e éd. Firenze, Balli, 1886.

rialisme, qui tente non seulement de reproduire la nature mais d'imiter ses procédés de création : c'est, comme l'a écrit Nencioni ¹, réduire l'art, qui est chose sacrée, « à un passe-temps de dilettantes, à un sybaritisme de Bas-Empire ».

Pour nous en tenir à la poésie, le plus parfait des arts, n'est-il pas, dit Milani, celui qui exprime le mieux la pensée dans sa nature spontanée et sous ses diverses formes ? Or qui dit pensée dit quelque chose d'essentiellement immatériel, idéal, qui exige l'invention et non l'imitation vériste, quoiqu'il puisse et doive avoir sa base dans le réel.

Dans le chapitre plus spécialement consacré au « Vérisme en art » Milani constate que ce qui se dégage le plus nettement de ce mouvement, c'est son hostilité à toutes les religions, à la religion chrétienne en particulier ; et il illustre cette remarque par des citations caractéristiques du *Prologo* de la *Nova Polemica* ², de la préface de Chiarini aux *Odi barbare* ³, d'un article de Rapisardi ⁴ et aussi par de nombreux extraits de poèmes de Carducci, de Rapisardi et de Stecchetti.

Milani tente à ce propos un rapprochement entre le romantisme et le vérisme, ou plutôt il veut montrer comment celui-ci est sorti de celui-là :

Le romantisme voulait la liberté et la raison dans la république des lettres ; le vérisme y veut la licence et les sens ; le romantisme se révoltait contre le classicisme conventionnel et s'inclinait devant la vérité ; le vérisme se rebelle non seulement à l'idéal classique mais même au Vrai ; le romantisme, pour être vrai, oubliait les Achéens et les fables de la mythologie, et il s'inspirait de l'Evangile ; le vérisme combat l'Evangile et s'inspire des divinités païennes, de la volupté et du vice ; le romantisme harmonisait l'idéal avec la réalité, et le vérisme, bannissant tout idéal, s'en tient à la réalité quelle qu'elle soit ; le romantisme était poésie des choses et non pas seulement des mots, et il donnait à l'Arcadie le coup mortel ; le vérisme retourne au culte exclusif de la forme, à la poésie verbale, et il renouvelle l'Arcadie ; le romantisme était nouveauté, le vérisme est étrangeté ; le romantisme en rénovant restait fidèle à la Beauté qui est la loi suprême de l'Art, et le vérisme a brisé l'image de la Beauté et détruit ses autels ; le

1. *Fanfulla della Domenica*, 17 septembre 1882

2. « No, non vogliamo essere nè cattolici, nè luterani, nè ebrei », etc

3. « Confessiamolo francamente: noi non siamo più cristiani, noi siamo pagani... Il nostro paganesimo... è l'abolizione di tutta la tetraggine medioevale del cristianesimo ».

4. *Preludio*, 1^{er} janvier 1880. Extrait du discours cité du 16 novembre 1879.

romantisme était progrès, perfection, vie de l'art, le vérisme en est la régression, la corruption, la mort. ¹

Nous n'analyserons pas en détail la critique que Milani fait de la poésie de Stecchetti. Relevons cette réponse à l'argument d'après lequel l'art devrait « être de son temps » : Milani invoque l'autorité de Carducci ² pour montrer à quels dangers s'expose l'art — et spécialement la poésie — quand on veut lui faire suivre toutes les vicissitudes de la mode et du goût public.

Milani précise l'idée du vrai telle qu'elle doit entrer dans l'art. Sa thèse se résume bien dans ces mots :

Tout irait bien, si la vérité des véristes était vraiment la vérité; mais elle ne l'est pas. Pour être *vraie*, il ne suffit pas qu'une chose soit *réelle*, mais il faut qu'elle soit conforme à son *idée*; et les *réalités* des véristes ne répondent pas à leur idée, elles ne sont pas ce qu'elles devraient être, elles manquent des perfections propres à leur nature, elles manquent d'entité, et par conséquent... elles sont fausses. ³

Mais, on le conçoit, cette idée, pour Milani, est d'essence religieuse : « le bel Art doit être bon et chrétien, c'est-à-dire vrai et beau avec vérité ».

*
**

Après cet important réquisitoire qui fut largement commenté par la presse ⁴ et qui eut une deuxième édition en 1886, nous aurons peu d'écrits notables à signaler désormais. Citons seulement une plaquette d'inspiration giobertienne (sans doute texte de conférence) dans un style archaïsant, boursoufflé, abstraitement philosophique, de De Giorgi ⁵, et l'opuscule *Verismo* ⁶ de Rosa Fornelli quoiqu'il ne nous apporte rien de bien nouveau et se contente de reprendre définitions et distinctions déjà établies, en particulier par Cavallotti. Retenons la conclusion de cette étude qui reprend contre les introducteurs étrangers (français) du vérisme le mot historique : *Fuori i Barbari !*

1. Pages 148-149.

2. Le poète ne doit pas se croire obligé d'obéir à certaines exigences du temps, comme on pourrait les appeler... etc. (*Confessioni e Battaglie*).

3. Page 156.

4. *Nuova Antologia*, 15 août 1884; *Rassegna Nazionale*, 1^{er} octobre 1884, *Rivista Italiana*, 15 janvier 1885; *Rassegna Italiana*, 1^{er} janvier 1885; *Nazione*, 3 décembre 1884; *Corriere Italiano*, 15 août 1884; *Unità Cattolica*, 6 février 1885.

5. *Il Verismo e l'arte moderna*. Lecce, Tip. ed. Salentina, 1886.

6. Torino, Artale, 1886.

En 1888 Daniele Riccoboni, dans *Realismo e Verismo*¹, s'inspire largement de Gioberti, de Bonghi et d'Acri et il arrive à une confusion totale dans la terminologie²: *Réalisme*, nous dit Riccoboni, est le contraire de *Vérisme*, celui-ci étant un aspect condamnable du matérialisme, celui-là « le système de la science et de la philosophie expérimentales ». L'art peut et doit être réaliste dans ce sens :

La méditation du réel faite non pas tant sur les œuvres des savants que sur le grand livre de l'Univers est la première source du Réalisme; ce livre en est pour ainsi dire le code suprême. Mais cela ne veut pas dire qu'il exclut l'idéal: celui-ci est une élaboration du réel, grâce à laquelle il est représenté sous des formes plus élevées suivant les lois, elles aussi réelles, de la connaissance et du sentiment.

Riccoboni invoque en faveur de ce sain réalisme le témoignage — plus ou moins adéquat — de nombreux écrivains modernes et, revenant au vocabulaire des années héroïques, il appelle le vérisme « une peste morale dont la puanteur, même de loin, contamine et infecte » par sa recherche de l'anormal.

Encore plus abracadabrante est la divagation de Carmelo Ventura: *La poesia e le leggi della natura*³. L'étude de Pietro Scarpini: *Il verismo nella letteratura*⁴ se contente de reprendre en partie l'argumentation de Cavallotti et de proclamer à son tour que l'art doit être « la réalité idéalisée, c'est-à-dire choisie, ordonnée et vivifiée par le génie », etc.

Désormais les attaques contre le vérisme deviennent moins nombreuses et moins violentes, précisément parce que le vérisme est de son côté moins actif, moins agressif. On en parle plus sereinement, comme d'une chose bien passée, que l'on peut considérer avec l'objectivité de l'historien. Carducci fera encore, en 1888⁵, allusion à cette période 1867-1875, « entre les réformes, qui parurent des nouveautés, de Zanella, et le tumulte, qui parut une révolution, d'autres auteurs. » Et, faisant allusion à l'un des thèmes favoris de la poésie vériste, l'amour, il en condamnait l'abus en des termes énergiques,

1. Venezia, Fontana, 1888.

2. Cf. *Introduction du Vérisme narratif*.

3. Milano, Battezzati, 1888.

4. Mantova, Tip. Aldo Manuzio, 1888.

5. *Secolo*, 10-11 septembre 1888. A propos de la réimpression des *Poeste varie* de Luigi Pinelli. Puis *Opere*, vol. XI.

et allait jusqu'à condamner cette fois toute poésie subjective : « En somme, dans la poésie d'amour j'admets seulement celle qui transforme l'impression singulière, phénoménale, individuelle, en représentation universelle, historique, humaine ; j'allais presque dire que dans la poésie d'amour j'aime l'allégorie. » ¹

*
* *

Giacinto Stiavelli présente une intéressante évolution, caractéristique de l'évolution même du vérisme et des hésitations grandissantes de certains de ses poètes.

Nous commençons par le trouver collaborateur assidu de la *vériste Farfalla* où il dit ses désirs orgiaques et voluptueux :

En de belles orgies continuelles — je veux consumer mon corps fragile, — de telle sorte que quand, pour me prendre, — viendra la mort, — elle ne puisse trouver qu'un vil amas d'os, et rien de plus... ²

Ou bien, lassé d'amours ancillaires contractées « à ces heures de frisson — où toute femme fait notre affaire », il rêve d'amours adultères avec une dame « du bon ton ». ³

Un peu plus tard il va jusqu'aux extrêmes limites du grossier épicurisme vériste :

Voici mai, le mois des ânes, — le mois où les bigotes offrent — aux autels d'une impossible vierge — des fleurs et des prières latines. [Quant à lui, il dit :]

Comme un porc vautré dans sa soue — ou comme un moine gras dans le chœur, — je vis, et je suis bienheureux dans mon oisiveté et mon apathie, — suant la pourriture par tous mes pores. ⁴

Il prend la défense ⁵ des romans véristes de Tronconi ⁶ attaqués par l'*Illustrazione Italiana* ; il chante le *Scetticismo* ⁷ et est obligé de répondre à ses critiques. ⁸ A ce moment-là il semble, ébranlé par les

1. *Opere*, XI, p. 295.

2. Poème *Epicureismo*, numéro 11 de 1878.

3. Poème *Ideale*, même numéro.

4. Poème *Maggiolata*, numéro 13 de 1878.

5. Poème *A Maddalena*, numéro du 19 mai 1878.

6. Sur cet auteur, voir notre *Vérisme narratif*, pp. 179-198.

7. Numéro du 9 juin 1878.

8. Poème *Cicero pro domo sua*, numéro du 23 juin 1878.

attaques dont il est l'objet, faire un retour sur lui-même et marquer un recul.¹ Les *Anticaglie* l'ont mis au nombre des véristes abusifs; alors Stiaivelli éprouve le besoin d'écrire à Bersezio² pour se défendre d'avoir fait vibrer exclusivement les quatre cordes de la lyre indiquées par Cavallotti. Et Bersezio se réjouit de voir « ce bon et heureux talent » abandonner les réalistes. La *Farfalla* du 7 septembre 1879 signale cette lettre et se demande avec tristesse si Stiaivelli n'est pas un transfuge. Le poète répond³ qu'« aujourd'hui, en des jours d'étude et de calme », il a décidé de répudier quelques poésies trop violentes écrites en des moments de lutte acharnée et de « fiel au corps ». En tout cas il affirme qu'il atténue son réalisme mais sans pour cela l'abandonner. Il veut surtout rompre avec le réalisme « incorrect, sale et agressif » mais il reste fidèle au vrai réalisme, celui de l'*Annunciazione* de Stecchetti et celui de *Alla Stazione* de Carducci. . .

On a à ce moment-là l'impression que la discorde est au camp vériste. C'est ce que signale le *Crepuscolo*.⁴ Lui ne croit pas à une désertion tandis que la *Farfalla*⁵ est plus inquiète. Ainsi, publiant⁶ les vers de Stiaivelli *Ultima pagina*, le journal, dans un « chapeau » notable, se demande s'il faut prendre ces vers au sérieux et si l'auteur est encore vériste.

Ces craintes ne sont pas sans fondement: le *Crepuscolo* publie bientôt⁷ un sonnet de Stiaivelli intitulé *Il mio ideale*⁸: idéal de bourgeois épicurien et lettré: une maisonnette, sa femme et la *Divine Comédie*.

La *Farfalla*, plus avancée en vérisme, s'étonne⁹ et qualifie cette pièce de « edmondo-de amicisienne » ! Et Stiaivelli de protester: je croyais pourtant avoir fait du véritable réalisme: ni conventionnel ni fou !¹⁰

1. La poésie *Quando noi saremo vecchi*... publiée par la *Farfalla* le 8 juin 1879 est d'un réalisme bettelonien plutôt que stecchettien.

2. Lettre reproduite dans la *Gazzetta Letteraria*, année 1879, numéro 34.

3. Numéro du 21 septembre 1879.

4. Article *Chiacchiere* de « Il Bohème »; numéro du 21 septembre 1879.

5. Numéro du 21 septembre 1879.

6. Numéro du 12 octobre 1879.

7. Numéro du 9 novembre 1879.

8. On le retrouvera dans les *Versi* de 1880.

9. Numéro du 16 novembre 1879. Malgré une note « fraternelle », publiée dans ce numéro, l'accord avec le *Crepuscolo* ne semble guère parfait.

10. Voir à ce propos le *Crepuscolo* du 9 novembre 1879.

Et voici les *Versi*¹ annoncés. Comme le dira la *Farfalla*², il y en a là pour tous les goûts — ce qui n'est pas, évidemment, un éloge.

Le vérisme est encore bien poussé dans certaines pièces du volume. Le poète analyse (*Io*) sa double nature portée à la colère et à la satire :

L'une ricane et, ironique, — se moque de toutes choses et, sur les plus chers — objets répand son éclat de rire, et lance des insultes et des défis. — C'est alors que jaillissent de mon âme les chants du vérisme et que fou — et immoral m'appelle la foule pieuse des moralistes...

[S'il est tel, c'est que le monde est peuplé de coquins et de lâches.]

Alors de l'hymne scapigliato je m'élève — à l'iambe archiloquien — et je lance des strophes au ciel, comme des flèches — vibrantes, et aux vengeance — humaines je consacre des chants, et de mes frères — qui souffrent sous le joug — je chante les haines, les pleurs et les lamentations.

Cet esprit polémique s'exprime aussi dans *I miei versi* :

Amoureux de l'Art — j'écris et je chante comme m'inspire mon cœur; — et si c'est nécessaire, aux malveillants — je brise même ma lyre sur le museau (sic).

S'adressant aux critiques (*Al mio critico*) il proclame en bon vériste que le poète doit peindre tous les aspects de la réalité.

Il reste aussi fidèle que les pires Scapigliati au thème des vers et de la fange (*Invocazione*; à Cavallotti) :

Je veux dans mes douleurs me rouler — comme un ver dans la fange, — et du fond de mon cœur éructer — des rires et des chants, le ventre creux.

*Avides dans ton sein rampent les vers, — les vers qui te faisaient horreur de ton vivant; — ils mangent tes seins, ta poitrine et ton cœur, — et toi, tu restes immobile, patiente victime, — les bras désarmés.*³

Tel Ragusa-Moleti, il envie un crétin (*A un cretino*) parce que, au lieu de se torturer pour l'amour, la gloire ou autres idéautés, il peut « ne pas penser, ne pas sentir ».

1. Milano, Perussia e Quadrio, 1880.

2. Numéro du 16 mai 1880. La *Rivista Minima* (n° 7 de 1880) accuse Stlavelli, comme tous les poètes contemporains, de manquer de sincérité.

3. Pièce : *Morta*.

Il raconte même (*Nel fango*, dédié à Stecchetti) sa première passion pour une femme indigne. Cette pièce renferme un exposé théorique intéressant, daté de 1878 :

Le vrai, même s'il dépouille l'Idole — de son manteau idéal, — même s'il effeuille le mystère, — et si des anges il plume moqueusement les ailes, — n'est jamais immoral. Du vrai seul — émane la morale.

*
**

En 1883 Stiavelli publie *Giovinezza*¹, remaniement du précédent volume. Dans son *Invocation* à la poésie il lui demande le chant d'amour, le « gentil son de la petite ballade » et « l'humour sardonique — des hymnes heiniens — pour que je puisse, fièrement, foudroyer — le cœur de mes ennemis ». Dans *Via, via...* dédié à Cavallotti, il dit vouloir mourir comme Mameli en combattant « pour la patrie et pour le peuple » ; dans *Giustizia Umana*, dédié² au chef internationaliste Andrea Costa, « chevalier d'une idée », il avoue que le pain lui manque, il se déclare prêt à lutter contre les hommes et contre dieu (avec la minuscule) ; il met en contraste les fêtes insolentes des riches et la misère du peuple³. Il reproduit *Al mio revolver*, poème d'un suicidé ; il chante encore la nature (*Alma madre natura*) en protestant comme Carducci contre la destruction des autels païens consommée quand, ennemis de toute beauté, firent irruption « les nouveaux dieux d'Orient »... Il attaque encore les prêtres exploiters du peuple (*Pasqua di Risurrezione*) et ironise sur des actions de grâces après une famine meurtrière (*Divina provvidenza*). Il reste fidèle au Vrai (avec la majuscule) :

Chantez le Vrai, désagréable — aux rhéteurs, — chantez l'Art qui émane du Vrai, — l'Art qui se dresse pour lutter contre le mythe, — et, victorieux, se proclame humain.

Annoncez aux peuples gémissants — l'ère nouvelle du Vrai et de l'Amour — et confiez à la grande aile des vents — le cri de révolte contre l'oppresseur.

Cependant le vérisme de 1883 est, sur certains points, atténué par rapport à celui de 1880. La pièce *Morta*, datée de 1878, est encore reproduite malgré son inspiration macabre et baudelairienne :

1. Milano, Quadrio, 1883.

2. Dans l'édition de 1883 seulement ; sans dédicace en 1880.

3. Il traite encore le même sujet dans *Carnevale*.

4. *Fonti del Clitumno*. Même idée dans *Amore* de *Giovinezza*.

Il pleut et la pluie pourrait tes os, — tes os si fragiles et si délicats ; — tes chairs qu'un jour j'ai tant baisées — se décomposent entièrement et, putréfiées, empestent — la fosse étroite...

Mais il supprime cette fois la strophe consacrée aux *vermi*. De même il supprime les accents violents de *Io*, de *I miei versi*, les professions de foi tronconiennes de *Al mio critico*, de *Romanticismo e Realismo*, les vœux bizarres de *A un cretino*, de *Nel fango*, et plusieurs autres pièces osées. Le souci d'art a peut-être guidé ce choix et inspiré ces éliminations, mais il faut les attribuer aussi au désir de faire disparaître des documents d'exagérations dépassées, condamnées par la critique et par l'opinion publique. Le même revirement se produisait, exactement à la même époque, chez Capuana remaniant son recueil de nouvelles *Un bacio ed altri racconti*¹ devenu en 1883 *Storia fosca* et transformé « eu égard à ce profond respect que tout auteur doit à l'art, au public et à lui-même. »²

Enfin — dernier stade — nous trouvons en 1892 Stiavelli historien et critique objectif du mouvement vériste dans un article du *Fanfulla della Domenica* où il énumère les revues en présence et rappelle que lui aussi, avec l'ardeur de ses vingt-quatre ans, avait pris part à la lutte. Il dit :

Quel vacarme, quels coups, quelles donquichottades, spécialement de la part de mes compagnons en réalisme ! On eût dit que l'on s'appliquait à en dire de plus grosses que le voisin ; on eût dit vraiment que nous étions tous devenus fous !

Stiavelli affirme que la fin de la bataille fut imposée par l'intervention du *Fanfulla della Domenica*, ce qui est en partie vrai, puisque la feuille de Martini ne cessa de lutter avec distinction « contre les violateurs de la grammaire, les bousilleurs, les farceurs, tous ceux qui avaient fait du jardin de l'art un champ d'épandage... »

Et il dégage ainsi la leçon de la lutte :

Ce fut une bataille à base d'exagérations, mais elle ne fut pas entièrement sans résultats. Elle ne tua pas l'idéal, qui ne meurt pas, mais le romantisme creux, et elle développa la notion du vrai.

1. Milano, Ottino, 1881.

2. Roma, Sommaruga, 1883. Sur ces transformations, voir *Vérisme narratif*, page 356.

L'évolution de Stiavelli représente bien celle du goût public; elle marque aussi les principales phases du mouvement vériste: 1878; ferveur de la bataille; 1880, premières hésitations; 1883, résipiscences; 1892, le vérisme est déjà le passé !

Le *Fanfulla della Domenica* saluant¹ la *Victoire de l'Idéalisme* pouvait écrire avec quelque exagération : « Nous ne croyons pas qu'il y ait eu une poésie naturaliste ». Par contre la *Nuova Rassegna*, hebdomadaire fondé en 1893, soulignant la confusion qui existait encore dans les esprits, déclarait dans son premier fascicule² :

Chacun est, pour un peu et tour à tour, encore classique ou romantique, idéaliste ou vériste, et il ne sait comment faire pour paraître et, plus encore, pour se sentir, ce qu'il voudrait être.

La vérité est plutôt dans cette seconde constatation et dans les derniers mots cités de Stiavelli : le vérisme a bien existé, et il a laissé tout de même une trace dans les esprits et dans l'art.

*
* *

En 1903, c'est-à-dire nettement après la fin de la période vériste, nous voyons s'achever la carrière poétique de Betteloni avec *Crisantemi, ultimi versi*.³

Le poète vieilli reste fidèle aux principes esthétiques de ses vingt ans. Plus que ces vers assagis, sentimentaux, qui parfois nous semblent écrits pour un album de jeune fille, et qui parfois aussi ont quelque chose de « décadent »⁴; plus que ces légendes où le moyen âge revient encore comme un rêve inapaisé du poète ou ces pièces de circonstance⁵, nous intéresse la préface du volume.

Partant d'un article de Marradi⁶ où le poète de la *Rapsodia Garibaldina* s'occupait des véristes et paraissait ne connaître parmi eux que Guerrini, Betteloni proclame : « Je débutai comme poète

1. Numéro du 10 mai 1896.

2. Du 22 janvier 1893. Article - programme.

3. Firenze, Le Monnier.

4. « Quand du ciel bas l'automne avec une pluie incessante — souvent nous importune... Puis demain du ciel il recommencera à pleuvoir à verse — et le cœur, demain, retournera à ses tristesses... »

5. *Chant des cyclistes*, pièces dédiées au duc des Abruzzes, explorateur des régions polaires, à Verdi à l'occasion de sa mort, etc.

6. *Da Prati a Carducci*. Dans la *Rivista d'Italia*, mai 1901.

vériste et je finirai poète vériste ». Mais on sent bien cette fois que quinze années de polémiques ont montré au poète la nécessité de préciser le sens de ce terme :

Pour les critiques, l'écrivain vériste est celui qui se complaît dans la représentation des choses grossières ou au moins triviales et vulgaires. D'après moi, au contraire, l'écrivain vériste est celui qui pour son œuvre tire uniquement ses sujets du vrai, de préférence du vrai qui est beau, mais qui ne recule pas non plus devant le vrai qui n'est pas beau. L'écrivain qui, exclusivement ou de préférence, se complaît dans le grossier, le trivial ou le vulgaire, n'est pas plus vériste qu'idéaliste : c'est un écrivain grossier, trivial et vulgaire, et rien de plus. Cela posé, je dirai que mon vérisme, je l'appris dès mon enfance, chez les classiques...

Et après tant d'autres critiques et polémistes, Betteloni invoque le réalisme d'Homère, discute les vers de Monti *Sulla mitologia* où le poète réclame le merveilleux en protestant contre « le nu et aride vrai qui est le tombeau des poètes » ; avec Horace ¹ il déclare que l'homme ne s'intéresse qu'à ce qui est humain ; avec Goethe ² il soutient que la poésie doit être l'expression de faits particuliers et non une poésie « en l'air » ; et il montre de brillantes réalisations de ces principes dans certains poèmes de Carducci (*Fonti del Clitumno*, *Miramar*, etc.) Pour lui, sans rechercher les grands sujets, il s'inspire de menus faits (comme Mazzoni dans *la Macchina da cucire*) qui, si modestes soient-ils, peuvent provoquer de très beaux vers. Marradi lui-même n'a-t-il pas déclaré :

Quoique mon art se complaise dans les visions et les rêves, il n'est pas aussi oisif et aussi étranger à la réalité de la vie que l'ont proclamé quelques hypercritiques... J'ai, dans un autre de mes volumes de vers, invoqué la poésie comme « lumière idéale du vrai » ³

En effet — et nous connaissons depuis longtemps l'argument — toute représentation idéalise plus ou moins la réalité :

Au reste, ajoute Betteloni, mon vérisme n'exclut pas l'idéal pourvu que celui-ci ne batte pas la campagne. Je n'exclus même pas la poésie du rêve...

1. *Ad Pisones*.

2. *Poésie et vérité*.

3. Dédicace (à Nencioni) de ses *Ballate moderne*.

Nous sommes loin désormais du vérisme absolu. D'ailleurs, comme l'ont fait tant de théoriciens et d'écrivains de cette période, Betteloni tient à se différencier de certains continuateurs ou falsificateurs, et il le fait par des mots qui bouleverseraient notre terminologie habituelle si on n'y surprenait surtout le désir abusif qu'a Betteloni de se réserver l'exclusivité du terme *vérisme* :

Le *vérisme* dégénéra en *réalisme* et pis encore en *naturalisme*, comme un bon vin se décompose et se transforme en vinaigre ou en quelque chose de pire...

Mais maintenant de nouvelles écoles se partagent la poésie : Betteloni veut, dit-il, lutter par ses *Crisantemi* contre l'obscur symbolisme décadent de Mallarmé, de Verlaine et de Maeterlinck comme il avait lutté par sa *Primavera* contre le romantisme... Admirons ces intentions toujours nobles du poète et retenons surtout que désormais le vérisme et même ce qu'il appelle le réalisme stecchettien sont dépassés.

C'est de Betteloni qu'est parti le vérisme ; c'est lui que nous retrouvons, paladin inlassable, à la fin de ce mouvement, et pour en illustrer le déclin.

*
* *

Quant à l'auteur de *Postuma*, nous le retrouvons en 1897 sous sa nouvelle incarnation, la moins intéressante : Argia. De même que Guerrini avait déclaré n'être, en 1877, que le préfacier de son cousin Lorenzo, de même il se donne vingt ans après comme l'introducteur d'une poétesse « hystérique des lettres » : Argia Sbolenti dont il présente ¹ 83 pièces groupées sous deux rubriques significatives : *Le cretine* et *Le decadenti*. Il y a de tout là dedans : les *Favolette morali* sont pleines de sous-entendus inconvenants, certains sonnets sont faits de stridentes alliances de mots :

Già con versi diversi offerti a Tirsi...

Il y a une « ode pharmaceutique », une *ode ostetrica*, un poème sur l'eau de Janos, et d'autres dont on ne peut même pas reproduire le titre. Il y a aussi, à la fin, des pièces d'actualité, patriotiques ou socialistes...

1. *Rime di Argia Sbolenti*, con prefazione di Lorenzo Stecchetti, 1^{re} éd. : Bologna, Monti, 1897 ; puis diverses éditions Monti et Zanichelli.

Si ces *Rime* ne sont pas dignes d'entrer dans l'histoire du vérisme, la préface est un document intéressant — le dernier que nous invoquerons — de cette histoire.

« On comprendra difficilement comment diable a pu naître pareille insanité », dit Stecchetti de la pornographie d'Argia. Puis il fait allusion à sa propre aventure pour donner une mise au point significative :

... Temps, hélas, trop lointains et que je revivrais volontiers; paroles et vers que je récrierais, si je le pouvais, sans remords et sans rougeur au front.

Je dis cela, non par stupide passion de parler de mes affaires, mais pour que l'on croie que, en désapprouvant sans restriction ces scélératesses, j'écris par conviction et non par affectation. J'étais alors, et je reste aujourd'hui persuadé, de la théorie de la pureté immaculée de l'art, pourvu que ce soit de l'art et qu'il soit beau. Vénus Anadyomène et le Christ en croix sont représentés nus tous les deux, et aucun n'est immoral dans sa représentation artistique.

Après avoir invoqué le témoignage de Balzac¹, il ajoute :

Seul le fait est immoral. C'est pour cela que cette recherche appliquée du laid, du trivial, de l'imbécillité, m'irrite. Ce n'est pas là de l'art, c'est de la laideur, c'est de la méprisable obscénité verbale; et j'ai voulu précisément rappeler le quart d'heure de notoriété que j'ai eu autrefois pour que l'on voie que ma désapprobation ne vient pas d'une bigote hypocrisie mais d'une ferme conviction quant à la raison d'être de l'art. Or, qu'est-ce que l'art a à voir avec ces sottises... ? C'est même un blasphème que le seul fait de rappeler le saint nom de l'art à ce propos, et le discernement non corrompu du public italien condamnera sans doute et sans appel ces sottes inconvenances à l'opprobre et à l'oubli qu'elles méritent.

... On peut être très indulgent, affecter l'indépendance d'esprit et sourire de tout; mais au fond du cœur demeure toujours quelque chose qui se révolte contre la puanteur et l'ordure.

On ne sait que penser au juste devant ce volume et même devant cette préface.

Stecchetti se moque-t-il une fois de plus de tout et de tous : public et critique, sentiments et convictions ?²

1. *Avant-Propos de la Comédie Humaine*: « Le reproche d'immoralité qui n'a jamais failli à l'écrivain courageux, est d'ailleurs le dernier qui reste à faire quand on n'a plus rien à dire à un poète... etc. »

2. Cf. DIEGO GAROGLIO: *Da Lorenzo Stecchetti... ad Argia Sbolenti*; dans le *Marzocco*, 6 juin 1897.

Sommes-nous là en présence d'une spéculation éditoriale et l'auteur ironise-t-il quand il parle du « discernement non corrompu » du public ?

A-t-il voulu, grâce aux stupidités de la première partie, faire passer les accents socialistes de la seconde ?

A-t-il voulu épancher ici une fois encore sa grosse sensualité de Romagnol, et ce recueil est-il le fin fond de son inspiration vériste dont *Postuma* n'aurait été qu'une première et timide manifestation ? Dans ce cas, la condamnation portée dans la préface s'appliquerait à une partie du premier recueil.

Ou bien faut-il voir ici une parodie du mauvais vérisme, des excès auxquels on a vu qu'il conduisit rapidement ? Stecchetti ne répudie pas son passé, mais il se sépare de tous ses imitateurs maladroits et abusifs. Certains passages de la préface autorisent cette interprétation.

Il y a aussi cette distinction entre ce qui est art et ce qui ne l'est pas : elle n'est pas neuve dans l'histoire du vérisme... Certes, dans les *Rime*, l'hymne *A Venere Genitrice* est d'une autre facture que les « *sonetti sbolenfi* ». Mais cela ne constitue plus une loi unique cette fois : Stecchetti voit bien maintenant une autre distinction qu'il faut établir entre la peinture occasionnelle et exceptionnelle des aspects humains inférieurs (*Postuma*) et ce qu'il appelle lui-même la *studiata ricerca del brutto* (c'est le cas dans les *Rime*). L'art doit donc être contrôlé par la morale, ou pour le moins par ce sentiment naturel qui « se révolte contre la puanteur et l'ordure ».

Si Guerrini est sincère cette fois — et nous lui ferons l'honneur de le croire — nous voyons qu'il se rend compte enfin qu'il en coûte de choquer cette délicatesse naturelle, qu'on le fasse avec ou sans art... C'est surtout pour l'avoir oublié que le vérisme a vite connu le déclin.

CONCLUSION

Le vérisme poétique eut des origines très complexes. Il découlait évidemment lui aussi des grands principes du positivisme européen qui furent invoqués à l'appui du vérisme narratif. Mais ses sources peuvent être identifiées mieux que par cette indication générale.

Avant tout il fut une continuation plus ou moins consciente de la Scapigliatura, celle-ci prolongeant d'ailleurs son activité en plein mouvement vériste. Par l'intermédiaire de la Scapigliatura, il s'inspira largement de Baudelaire et de Heine, sans parler de Murger et de Gérard de Nerval, ainsi que de Poe, souvent cités par les novateurs. Cette première ascendance fournit à la poésie vériste ses thèmes érotico-macabres et sa tendance à l'ironie. On a pu dire qu'alors « Praga fut Dieu et Stecchetti son prophète. »¹

Quant au vérisme tel qu'il s'exprima chez Betteloni, il dérivait de notre poésie réaliste et appartenait à la même veine, à la fois prosaïque et émue, que celle d'Eugène Manuel et surtout de Coppée.

D'autre part, le vérisme fut certainement encouragé par le mouvement de poésie scientifique qu'illustrèrent en particulier Zanella et Regaldi et qu'avait pratiquée, en France, le Parnasse. Mais, renonçant délibérément aux essais de conciliation tentés par le premier de ces poètes italiens entre la science et la foi, le vérisme ne garda de cette inspiration nouvelle que la tendance matérialiste, vite devenue une base de son athéisme.

Le vérisme poétique, quoique en réaction contre le sentimentalisme romantique, utilisa largement aussi — comme certain vérisme narratif (le « roman social ») la veine de pitié humanitaire exploitée par Hugo aussi bien que par les plus modestes feuilletonnistes français et italiens, et qui, commune à l'Europe dans la seconde moitié du siècle, devait, en se précisant et en se codifiant, devenir socialiste

1. C. MARRADI. *La poesia italiana contemporanea*. Dans *Lettere ed Arti*, n° 12-13 de 1889, puis dans les *Prose*, éd. posthume: Firenze, Carpinani e Zipoli, 1923.

ou même franchement révolutionnaire. Par ce dernier point, les deux formes du vérisme — prose et vers — sont en contact étroit, mais la prose (la prose littéraire) alla moins loin que les vers dans l'exposé des idées nouvelles.

Enfin, romantisme retardataire sur certains points, le vérisme poétique fut en partie un renouveau de classicisme, non seulement par quelques formes métriques imitées des *Odi barbare* — par conséquent à un stade déjà avancé de son évolution — mais par un néopaganisme sous l'égide duquel s'abritèrent les pires excès d'un érotisme un moment exaspéré.

*
* *

Les origines complexes du vérisme poétique expliquent la complexité de ses caractères; ceux-ci ressortiront du mode même de recrutement de ses partisans.

Le vérisme devait avoir pour lui :

En premier lieu, les novateurs à tout prix — des jeunes pour la plupart — toujours moins nombreux que les conservateurs, mais représentant les hardiesses entreprenantes de tous les mouvements d'avant-garde : ennemis de toutes les écoles, de toutes les entraves et de toutes les règles, de toutes les Arcadies et de tous les académismes que l'Italie, plus qu'aucun autre pays, avait subis; bohèmes indociles, anarchistes littéraires exaspérés par la seule idée de « faire comme tout le monde »; jeunes « affranchis » irrespectueux — jusqu'au sacrilège, — fatigués d'entendre répéter que Manzoni était le seul génie moderne, et poussés à devenir iconoclastes par le culte abusif dont ils étaient les témoins.

Puis, les non-conformistes au point de vue patriotique, ceux qui, après le cycle accompli d'un bon demi-siècle de Risorgimento, commençaient à trouver monotones et désormais sans nécessité les chants patriotiques, les appels aux armes, les rappels de Scipion et de César. Dans l'histoire romaine, ces jeunes gens gagnés aux idées révolutionnaires allaient plutôt chercher les exemples de Brutus, de Spartacus et des Gracques; de l'histoire moderne, plus peut-être que la prise de Rome, un épisode surtout les enthousiasmait : l'épisode rapide et sanglant de la Commune parisienne. Et à l'idée de nation se substituait chez beaucoup d'entre eux celle d'humanité ou d'Internationale.

Parmi ces derniers étaient évidemment ceux qui, indifférents à l'unité nationale, ne se croyaient nullement obligés de se rallier

à la maison de Savoie et restaient plutôt fidèles à l'idéal de la République romaine. Ils suivirent avec ardeur sur ce point Uberti, Cavallotti et, jusqu'à son revirement monarchiste, Carducci.

Le vérisme devait aussi gagner ceux qui, en politique, étaient socialistes ou révolutionnaires, soit par conviction sincère, dans un pays où le sort des masses populaires fut si longtemps négligé et misérable, — et l'exemple de Carducci, de Pascoli, de De Amicis et de Costanzo montre que les auteurs les plus éminents ne restèrent pas indifférents à cette question —, soit par simple esprit d'insubordination bohème.

Le vérisme devait enfin séduire ceux qu'avait atteints la poussée d'antidogmatisme et d'anticléricalisme — née de causes diverses : propagande philosophique, antipapisme consécutif aux événements politiques — qui s'exerça sur l'Italie aux environs de 1875.

Cependant notons déjà ici deux éléments de faiblesse : cet esprit libre penseur, athée, anticlérical ou antipapiste — car il prit les nuances les plus variées — ne pouvait faire de nombreux adeptes dans un pays foncièrement attaché à ses croyances traditionnelles. De même, le vérisme social qui aurait dû passionner la masse des deshérités ne pouvait trouver en elle un appui, car cette masse était alors illettrée ou peu instruite, en tout cas presque totalement indifférente aux problèmes de l'esprit et tout particulièrement quand ils s'exprimaient en vers. Le vérisme narratif put avoir, de ce fait, une plus large diffusion populaire.

Mais, à part cette dernière réserve, ce que l'on vient de dire des adeptes du vérisme poétique explique aussi les causes de son succès au moins momentané.

Comme toutes les nouveautés retentissantes, il eut déjà à ce titre son heure de plein épanouissement. En outre, sans parler de l'attrait qu'offrait l'expression de nouvelles tendances politiques et sociales ou de celui que constituait, pour certain public, le piquant de l'immoralité, il eut aussi chez beaucoup l'accueil favorable qui attend les réactions souhaitées ouvertement ou du fond du cœur. Le romantisme avait fait son temps : il aurait dû mourir quand l'Italie s'était unifiée¹. S'obstinant à vivre dans un climat changé, il était devenu monotone. On aspirait donc à « autre chose », mais à quelque chose qui, tout en restant accessible au plus grand nombre, fût un peu plus relevé que ce mets intellectuel désormais trop fade.

1. MARRADI. *Op. cit. loc. cit.*

Écoutons un ancien vériste devenu adversaire du vérisme et parlant sereinement de *Postuma* treize ans après sa publication :

Jusqu'alors, excepté Carducci qui (à cause de sa forme classique et de ses images souvent classiques aussi) ne pouvait devenir populaire, la poésie s'était noyée dans les douceurs d'Aleardo Aleardi et les candeurs séraphiques de l'abbé Zanella. Tarchetti avait essayé de faire des vers à la Musset, mais il n'eut pas l'intuition vraie de la forme poétique. Les autres poètes d'alors n'avaient pas encore trouvé leur voie et reprenaient les vieux motifs romantiques. Rapisardi lui-même chantait avec une verve enviable de vieux motifs métaphysiques que le peuple ne pouvait comprendre et qu'il n'appréciait pas. Il fallait un poète qui donnât à la forme la plus grande aisance sans tomber dans les négligences et les vulgarités des imitateurs de Fusinato; un poète vrai qui, sans faire de la pornographie pure et simple, sût saisir le côté sensualiste de la vie et le revêtir de formes élégantes ¹.

C'est précisément là ce que sût faire, en grande partie, Stecchetti.

*
* *

Mais les adversaires que rencontrait le vérisme poétique étaient plus nombreux et mieux organisés que la minorité remuante dont il était devenu la loi.

Contre lui le vérisme trouvait avant tout les esprits pondérés et conservateurs au point de vue littéraire, tous les *laudatores temporis acti*, la plupart des gens au-dessus de la cinquantaine, admirateurs endurcis de Prati, d'Aleardi ou de Zanella, souvent idolâtres de Manzoni, et pour lesquels le fait seul d'oser toucher à ce culte constituait un crime impardonnable où pour le moins une maladresse les prévenant défavorablement contre les novateurs.

Contre lui, le vérisme trouvait aussi la masse des patriotes sincères, tous ceux qui avaient attendu avec ferveur la libération et l'unification, qui avaient vécu activement les journées glorieuses du Risorgimento et qui ne pouvaient admettre que l'on tournât ainsi le dos aux efforts nationaux dont ils avaient été les acteurs ou les témoins passionnés. Avec eux se rangeaient ceux — et ils étaient désormais le plus grand nombre — qui ne séparaient pas *Italia* de *Vittorio-Emanuele* : la patrie de la dynastie qui l'avait tirée de la servitude et menée à la grandeur. Patriotisme et loyalisme allaient de pair, chez la plupart d'entre eux, avec un nationalisme chatouil-

1. A. LENZONI : *Gazzetta Letteraria*, numéros 50-51 de 1890.

lieux de néophytes accru par les événements — les succès militaires ou diplomatiques ayant de tout temps accentué l'orgueil national — et par suite duquel ils ne pouvaient ni accueillir les théories internationalistes de certains « rebelles », ni même — dans le domaine strictement littéraire — accepter un art qu'ils jugeaient être d'importation.

Contre le vérisme révolutionnaire devaient d'autre part se liguier, comme contre un danger public, tous ceux qu'effrayaient les prédictions des « Réfractaires » : aristocratie, finance, bourgeoisie, et aussi tous les esprits timorés — quelle qu'en fût la classe sociale — qu'inquiétaient ces invocations aux barricades, au gibet justicier, à la dynamite vengeresse. Et les poursuites énergiques engagées contre les extrémistes en 1878 et 1879 disent bien les craintes justifiées des autorités elles-mêmes.

Enfin, le vérisme choquait doublement les catholiques : du point de vue moral, par son inconvenant cynisme ; du point de vue confessionnel, par son athéisme foncier, quelque forme qu'il prit : attaques contre la foi intime ou contre les manifestations du culte, invectives au pape ou dérision des figures les plus belles et les plus nobles de l'imagerie sacrée. Cette catégorie d'adversaires ne fut pas la moins active si nous en jugeons par le nombre d'opuscules hostiles d'auteurs ecclésiastiques, par la place que l'argument religieux tient dans la polémique, par l'acharnement des publications catholiques.

En disant quels étaient les adversaires naturels du vérisme poétique, nous avons indiqué par cela même quelques-unes des causes expliquant son rapide déclin.

*
* *

Signalons d'abord, sans y insister, un réel manque de talent chez la plupart de ses représentants, et un dédain de la forme qui leur fut justement reproché par Carducci, par Cavallotti et même par certains véristes clairvoyants, car il y en eut. A part chez Stecchetti, Fontana, Milelli, peut-être deux ou trois autres, l'art ne constituait pas une circonstance atténuante aux débordements de ces *poetini*. D'ailleurs le vérisme, si hardi dans le domaine des idées, n'apportait guère de nouveautés au point de vue de la langue et du style, en dehors du prosaïsme bettelonien, des grossièretés d'expression (que l'on n'alla tout de même pas jusqu'à codifier) et de la métrique « barbare » : celle-ci resta le fief à peu près exclusif de Carducci et par essence elle était en contraste criant avec la notion vériste d'art populaire.

Dans le camp adverse au contraire, la personnalité artistique des porte-parole fut souvent éminente et assurée d'avance d'une très large et sympathique audience, qu'il s'agit de Rapisardi — malgré *Lucifero*, — de Cavallotti — malgré son républicanisme — ou de Carducci — malgré ses encouragements à Betteloni qui d'ailleurs était un vériste bien modéré, malgré surtout ses exemples en matière de virulence et de truculence verbales, malgré enfin la tentative d'accaparement, vite brisée, qu'il subit de la part des novateurs.

De même, les moyens de lutte dont disposaient les adversaires en présence étaient bien inégaux : les forces conjuguées des conservateurs littéraires, politiques et religieux permettaient de faire vivre les organes hostiles au mouvement. Les moyens financiers de la *Nuova Antologia*, du *Fanfulla della Domenica*, de la *Gazzetta Letteraria*, de la *Rassegna Nazionale* et de l'*Unità Cattolica* n'étaient nullement comparables aux précaires ressources des petites revues éphémères dont nous avons dit les pénibles efforts.

D'autre part la discorde fut vite réelle au camp insurgé. Car — sans parler des inévitables rivalités personnelles, — devant le bloc assez homogène (seule la politique pouvait y créer des failles) de l'opposition, ce fut bien vite l'effritement du vérisme en sous-groupes dans lesquels dominait telle ou telle des tendances dont il recherchait l'impossible amalgame. En face des « totalitaires » plutôt rares — nous désignons par ce néologisme ceux qui rêvaient l'application du vérisme à tous les domaines — se dressaient les « réfractaires » uniquement politiques ou sociaux, hostiles aux lascivités du vérisme grossier et disciples de Cavallotti, les néo-païens à la Carducci en face des betteloniens, les quelques loyalistes et patriotes en face des républicains et des internationalistes.

Avec l'outrance, inquiétante pour l'époque, de ses théories sociales, l'immoralité où le vérisme tomba dès ses véritables débuts, dès *Postuma*, fut sans doute la principale cause de son déclin. L'attention se fixa presque exclusivement sur ces deux points, comme contre le vérisme narratif la critique conservatrice avait surtout exploité abusivement les théories subversives de Tronconi. Les pièces érotiques ou vulgairement cyniques de Stecchetti et surtout de quelques-uns de ces grossiers imitateurs que Marradi appelle *scimmie innomabili* furent la principale cause de l'échec du vérisme. Au reste,

dans cette voie, il fallait, pour se faire lire, aller de plus en plus loin et de plus en plus fort; et l'on alla trop fort et trop loin. Il en fut de même dans le domaine de l'originalité déjà exploité par les Scapigliati: on en arriva à de véritables bizarreries stupides.

En somme on assista à ce fait paradoxal: le vérisme, né en réaction contre ce qu'il appelait l'arcadisme romantique, constitua de nouvelles Arcadies: « l'Arcadie socialiste, l'Arcadie barbaro-classique, et surtout l'Arcadie de la saleté ».¹

Enfin le sort du vérisme poétique fut de bonne heure lié à celui du vérisme narratif et subit les contre-coups de celui-là. Les adversaires combattirent généralement les deux à la fois. Or le vérisme narratif, dès 1883, commence à se ressentir des hésitations de ses représentants les plus brillants; vers 1888 il cesse d'être une théorie cohérente. Par la même occasion le vérisme poétique perdait du terrain. D'ailleurs au moment où le roman spiritualiste, en Italie comme hors d'Italie, supplantait le roman naturaliste, une réaction analogue s'était déjà produite pour le lyrisme. Contre la « poésie du réel » avec son prosaïsme banal, ses précisions outrancières et ses confessions brutales s'était dressée brusquement la poésie « décadente » recherchant au contraire le flou, le symbolisme évocateur, la musique. En Italie, la poésie du rêve et du mystère — l'aspect le plus intéressant peut-être de l'art pascolien — viendra bientôt² satisfaire ce nouveau besoin de poésie pure.

Mais le vérisme avait eu à souffrir d'autres faits: La poésie lyrique, genre de prédilection pour les Italiens, avait connu pendant tout le Risorgimento, à cause des sujets traités, une vogue particulière, tandis que le roman et la nouvelle eurent à surmonter de longues difficultés pour gagner lentement le grand public. Mais ils finirent par s'imposer et prendre même une belle revanche. Par contre-coup la poésie perdait le terrain que gagnait la prose. D'ailleurs la poésie « barbare » de Carducci, la poésie savante et néo-hellénique de D'Annunzio, la poésie intimiste de Pascoli — les trois auteurs qui s'imposèrent après ces années orageuses — ne pouvait prétendre à la grande diffusion, surtout les deux premières.

Enfin, la poésie vériste — à part l'aspect dialectal qu'elle prit chez Fucini, Di Giacomo et Pascarella et que nous n'avions pas à examiner — ne put pas, comme la prose le fit habilement, dans le tré-

1. MARRADI. *Op. cit.*

2. *Myricae*, 1891.

sur des ressources régionales aux riches variétés, et cela réduisit considérablement ses possibilités ¹. La « poésie sociale » épuisa rapidement son attirail de pétrole et de barricades; la poésie érotique, malgré l'imitation de Sapho, d'Ovide, de Catulle et autres maîtres à aimer, ne pouvait guère sortir du « déjà dit ». L'appauvrissement et l'épuisement des thèmes vint presque aussi vite que la lassitude — ou le dégoût — du lecteur.

*
* *

Le vérisme poétique ne fut-il donc qu'un feu de paille, symbole des exubérances d'une jeunesse ardente poussée par « le désir de faire de l'effet... et parfois par la croyance ingénue qu'elle servait la bonne cause, le progrès civil et humain » ² ? Et peut-on noter à sa charge qu'aucun mouvement social n'en sortit ³ ?

N'eût-il eu que ce seul résultat, de rompre avec la tradition romantique, de retremper le lyrisme affadi par les sentimentalités alcardiennes et pratiennes, de lutter contre la séparation trop longtemps et trop nettement maintenue en Italie entre le langage noble ou poétique et le langage courant; de préparer l'intéressant mouvement « crépusculaire » — à la fois réaliste et intimiste — des premières années de notre siècle; de faire redescendre la poésie sur la terre, (entre le ciel romantique et les macabres imaginations souterraines des extrémistes bohèmes) qu'il justifierait, croyons-nous, malgré ses violences, ses banalités et ses grossièretés, l'attention que nous lui avons accordée.

Vu le 18 mars 1937.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,
H. DELACROIX.

Vu et permis d'imprimer,
Le Recteur de l'Académie de Paris,
S. CHARLÉTY.

1. Notons ici ce fait curieux que si le vérisme narratif fut surtout pratiqué dans le midi de l'Italie, le vérisme poétique le fut presque exclusivement dans le nord: Bologne et Milan.

2. CROCE. *Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli »*, pp. 198-199.

3. *Ibid.*

BIBLIOGRAPHIE

I. — ŒUVRES POÉTIQUES CONSULTÉES

(par ordre chronologique)

- 1862
PRAGA (Emilio): *Tavolozza*; Milano, Brigola, puis: Torino, Casanova, 1882.
- 1864
PRAGA (Emilio): *Penombre*; Milano, Autori-Editori.
- 1865
BOITO (Arrigo): *Re Orso*; Milano, Brigola.
- 1867
PRAGA (Emilio): *Fiabe e leggende*, Milano, Autori-Editori.
- 1868
ZANELLA (Giacomo): *Poesie*; Firenze, Barbera.
- 1869
BETTELONI (Vittorio): *In primavera, rime*; Milano, Treves.
COSTANZO (G.-A.): *Versi*; Napoli, Tip. del Vaglio.
- 1871
UBERTI (Giulio): *Poesie edite ed inedite, corrette dall'autore*; Milano, Civelli.
- 1872
ARNABOLDI (Alessandro): *Versi*; Milano, Carrara.
- 1873
MILELLI (Domenico): *In giovinezza*; « Italia ». ¹
COSTANZO (G.-A.): *Nuovi versi*; Napoli, Morano.
- 1874
POSOCOCCO (C.-U.): *Giovinezza e poesia ellenica, ode*; Verona, Vianini.
- 1875
PATUZZI (G.-L.): *Erbucce, versi per nozze*; Verona, Libreria Alla Minerva; Padova, Libreria All'Università.
- MINORE (Bruno): *Scintille*; Milano, Garbini.
- 1876
MILELLI (Domenico): *Hiemalia*; Milano.
FOGAZZARO (Antonio): *Valsolda*; Milano, Brigola.
SALMINI (Vittorio): *Figli del Secolo*; Torino, Casanova.

1877

- BARILI (Ettore): *Febbri*; Perugia, Bartelli.
 BOITO (Arrigo): *Libro dei versi, Re Orso*; Torino, Casanova.
 CARDUCCI: *Odi Barbare*; Bologna, Zanichelli.
 DEL GROSSO (Remigio): *Poesie*; 2^e éd. Napoli, Morano, con notizia... per Luigi Settembrini.
 FONTANA (Ferdinando): *Poesie e novelle in versi*; Milano, Galli e Omodei.
 PANZACCHI (Enrico): *Lyrice, romanze e canzoni*; Zanichelli.
 RAPISARDI (Mario): *Le ultime ore di Pio IX*; Roma, Capaccini.
 SIGNORINI (Telemaco): *99 Discussioni artistiche*; Firenze, Arte della Stampa.
 STECCHETTI (Lorenzo): *Postuma, canzoniere*; Zanichelli.
 — *Polemica*; Zanichelli.

1878

- AVELLONE (G.-B.): *Postuma, canzoniere di Aristide Zaccarelli, con prefazione dell'avv. G.-B. Avellone*; Milano, Bignami.
 CORRADINO (Corrado): *Primi Versi*; Torino, Casanova.
 FONTANA (Ferdinando): *Il canto dell'Odio*; Bologna, Zanichelli.
 GUARNERIO (Pier Enea): *Auxilium, sonetti con coda in prosa*; Zanichelli.
 MILELLI (Domenico): *Alessandro Manzoni (dalle Odi pagane)*; Milano, Sestagalli.
 ONUFRIO (Enrico): *Momenti*; Palermo, Gaudiano.
 PATUZZI (G.-L.): *Bolle di sapone*; Torino.
 PRAGA (Emilio): *Trasparenze*; Torino, Casanova.
 RAPISARDI (Mario): *Ricordanze*; 2^e éd. Milano, Brigola.
 RAGUSA-MOLETI (G.): *Prime armi, canzoniere*; Palermo, Virzi.
 RIZZI (Giovanni): *Un grido*; Milano, Brigola.
 — *A Messer Pietro Aretino*; Milano, Treves.
 SALMINI (Vittorio): *Polychordon, liriche*; Zanichelli.
 SOLA (Cristoforo): *Scritti vari*; Milano, Brigola.
 STECCHETTI (Lorenzo): *Nova Polemica, versi*; Zanichelli.
 TANGANELLI (Ulisse): *Autumnalia*; Milano, Brigola.
 VITALE avv. F.-G. (« Jacopo »): *Primavera*; Torino, Loescher.

1879

- CAMAITI (Venturino): *Affetto e odio, poesie*; Firenze, Giusti.
 CAVALLOTTI (Felice): *Anticaglie*; Roma, Forzani.
 CHIARINI (Giuseppe): *Lacrymæ, maggio e giugno MDCCCLXXIX*; Bologna, Zanichelli.
 D'ANNUNZIO (Gabriele): *Primo Vere*; Chieti, Tipogr. Ricci.
 DE LIETO (Carlo): *Albe, versi*; Napoli.
 ERIDANIO (Adolfo): *Saggi poetici*; Milano, Battezzati.
 ERNANO: *Fogliuzze*; Lanciano, Carabba.
 FONTANA (Ferdinando): *Socialismo, epistola ad Enrico Bignami*, Milano, Guglielmini. — *Autre édition*: Milano, Ferri (Propaganda Socialista, op. n° 16).
 « FRIZZO »: *Libro in versi*; Genova, Sordomuti.
 MATTEI (Barone Saverio): *La Stecchettiade, novissima ac parva polemica*; Napoli, Tip. dell' Accademia Reale delle Scienze.
 MILELLI (Domenico): *Odi pagane*; Milano, Galli.
 — *Povertà*; Bologna, Azzoguidi.
 PANZACCHI (Enrico): *Vecchio ideale; alcune liriche*; Ravenna, Tip. Nazionale.
 SCANO (Antonio): *Versi*; Cagliari, Tip. Timon.
 TARCHETTI (I.-U.): *Disjecta*; Bologna, Zanichelli.
 TESTA (Cesario): *Primi ed ultimi versi*; Cagliari, Tip. del Commercio.

« VALERIO »: *Prime fucilate*; Genova. Tip. del Movimento. Biblioteca elzeviriana azzurra, n° 1.

VASSALLO (P.-A.): *Verismo*; Genova, Tip. dei Tribunali.

Verismo: Poesie d'anonimo, pubblicate da R. Cecchini; Pisa, Valenti.

1880

BARILI (Ettore): *Combattendo, versi*; Firenze.

BETTELONI (Vittorio): *Nuovi versi*; Bologna, Zanichelli.

BOITO (Arrigo): *Ode all' Arte*; Milano.

CAMAITI (V.): *A L. Stecchetti, in risposta al Grido di guerra di L. Alberti, versi*; Firenze, Tip. Giusti.

CONCATO (S.): *Verismo, versi*; Torino, Candeletti.

COSTANZO (G.-A.): *Gli eroi della soffitta*; Roma, Alessandro Manzoni.

D'ANNUNZIO (Gabriele): *In memoriam*; Pistoia, Tip. Niccolai.

GRAF (Arturo): *Medusa*; Torino, Loescher.

GUARNERIO (Pier Enea): *Rime*; Torino, Tip. Candeletti.

LORICO (Filippo): *La Teandromachia, ovvero classici e realisti. Satira eroicomica*; Palermo, Giannitrapani.

MERIGHI (Pietro): *Il verismo, o meglio un tentativo di brigantaggio nel parnaso italiano: poemetto*; Milano, Ghezzi.

NATOLI (Luigi): *Foglie morte*; Lanciano, Carabba.

NENCIONI (Enrico): *Poesie*; Bologna, Zanichelli.

« NEO GINESIO »¹: *Erotica*; Torino, Tip. Candeletti.

PINELLI (Luigi): *Poesie minime, con alcune traduzioni*; Bologna, Zanichelli.

POSOCOCCO (C.-U.): *Scintille, sonetti*; Bologna, Zanichelli.

SALA (Dino): *Disaccordi*; Bologna, Zanichelli.

STIAVELLI (Giacinto): *Versi*; Milano, Perussia e Quadrio.

ZENA (Remigio): *Poesie grigie*; Genova, Tip. Sordomuti.

1881

ARDIZZONE (Girolamo): *I nostri tempi, sermone e nuove liriche*; Palermo, Tip. del Giornale di Sicilia.

ANNICHINI (G.-A.): *Intermezzo*, Roma, Sommaruga.

BARBIERA (Raffaello): *Liriche moderne, raccolte da R. B. con uno studio dello stesso sulla lirica italiana moderna*; Milano, Ottino.

BARTOCCI-FONTANA: *Liriche*; Roma, Paolini.

DE AMICIS (Edmondo): *Poesie*; Milano, Treves.

FONTANA (Ferdinando): *Parigi, nuove poesie e Ellenica moderna*; Bologna, Zanichelli.

IPPOLITI (Cesare): *Febrilia*; Osimo, Quercetti.

LODI (Luigi): *Lorenzo Stecchetti, ricordi, prose e poesie*; Bologna, Zanichelli.

SALMINI (Vittorio): *Ultimi versi*; Bassano, Roberti.

RAGUSA-MOLETI (G.): *L'eterno romanzo*; Ravenna, David.

1882

CAMAITI (Venturino): *Veritas, canzoniere*; Firenze, Sborgi.

D'ANNUNZIO (Gabriele): *Canto Novo*; Roma, Sommaruga.

ONUFRIO (Enrico): *Albàtro, versi*; Roma, Sommaruga.

PANZACCHI (Enrico): *Racconti e liriche; nuovi versi*; Bologna, Zanichelli.

STIAVELLI (Giacinto): *Voci intime, nuovi versi*; Milano, Quadrio.

ZENDRINI (Bernardino): *Poesie*; Milano, Ottino.

1883

BERTA (E.-Augusto): *Cadenze*; Torino, Casanova.

« CONTESSA LARA »²: *Versi*; Roma, Sommaruga.

1. Pseudonyme de Carlo Mascaretti.

2. Pseudonyme de Eva Mancini-Cattermole.

- MAZZONI (Guido): *Poesie*; Roma, Sommaruga.
 SETTIMO ADAMO (G.): *Sensazioni, versi*; Roma, Sommaruga.
 STIAVELLI (Giacinto): *Giovinezza*; Milano, Quadrio.
 TURATI (Filippo): *Strofe*; Milano, Quadrio.
 1884
 D'ANNUNZIO (Gabriele): *Intermezzo di Rime*; Milano, Treves.
 MILELLI (Domenico) ¹: *Canzoniere*; Roma, Sommaruga.
 TURRIS (Francesco): *Saggio di Versi*; Firenze, Arte della Stampa.
 1885
 FERRI (Antonio): *Verismo, prose e versi*; Rieti, Tipogr. Faraoni.
 SANFELICE (Ettore): *Raggi ed ombre*; Bologna, Zanichelli.
 1886
 « CONTESSA LARA »: *E ancora Versi*; Firenze, Oscar Sersale.
 SANFELICE (Ettore): *Mattutino*; Bologna, Zanichelli.
 TANGANELLI (Ulisse): *Aestiva*; Firenze, Arte della Stampa.
 1887
 UDA (Felice): *Melodie intime*; Milano, Garbini.
 1888
 ALBERTI (Luigi): *Contro corrente, prose, poesie, racconti*; Firenze, Ricci.
 ARNABOLDI (Alessandro): *Nuovi Versi*; Milano, Dumolard.
 1889
 BIAGI (Zaccaria): *Il Progresso, carne*; Parma, Battei.
 CORRADINO (Corrado): *Su pel calvario*; Torino, Casanova.
 LENZONI (Augusto): *Canzoniere* (1880-1888); Milano, Casa ed. della *Crocata Rossa*.
 1891
 RAGUSA-MOLETI (G.): *Intermezzo barbaro*; Bologna, Zanichelli.
 1892
 RAPISARDI (Mario): *Giustizia, versi*: 3a ed. riveduta; Catania, Giannotta.
 1897
Rime di Argia Sbolonfi con prefazione di Lorenzo Stecchetti; Bologna, Monti.
 « CONTESSA LARA »: *Nuovi Versi*; 2^e éd. Milano, Galli.
 1903
 BARAVALLE (Carlo): *Pagine sparse*; Milano, Hoepli.
 BETTELONI (Vittorio): *Crisantemi, ultimi versi*; Firenze, Le Monnier
 1916
 BARBIERA (Raffaello): *I poeti italiani del secolo XIX*; 2 vol. Milano, Treves.

1. Avec le pseudonyme: *Conte di Lara*.

II. — ETUDES GÉNÉRALES

(ordre alphabétique par noms d'auteurs)

- ARCOLEO (Giorgio): *Letteratura contemporanea in Italia*; Napoli, Perrotti, 1875.
- BARBIERA (Raffaello): *Verso l'ideale*; Milano, Libreria Editrice Nazionale, 1905.
- *Simpatie, Studi letterari*; Milano, Battezzati, 1877.
- *Grandi e piccole memorie (1800-1910)*; Firenze, Le Monnier, 1910.
- BARZELLOTTI (Giacomo): *Dal Rinascimento al Risorgimento*; Milano, Palermo, Sandron, 1904.
- CAMERINI (Eugenio): *Profili letterari*; Milano, Battezzati, 1875.
- CAPUANA (Luigi): *Studi sulla letteratura contemporanea*; 1^{re} série: Milano, Brigola, 1879. 2^{me} série: Catania, Giannotta, 1882.
- CARDUCCI: *Opere*; Zanichelli.
- CAZZAMINI MUSSI: *Alma poësis*; Rocca San Casciano, Cappelli, 1911.
- CITANNA (G.): *Il romanticismo e la poesia italiana, dal Parini al Carducci*; Bari, Laterza, 1935.
- CREMIEUX (Benjamin): *Littérature italienne (Panoramas des littératures contemporaines)*; Paris, Kra, 1928.
- CROCE (Benedetto): *Letteratura della Nuova Italia*; 4 vol.; Bari, Laterza, 3^e éd. 1929.
- D'AMBRA (Lucio) ¹: *Le opere e gli uomini, note, figure, medaglioni e saggi (1898-1903)*; Torino-Roma, Roux e Viarengo, 1904.
- DE SANCTIS (Francesco): *La letteratura italiana nel secolo XIX^o, lezioni raccolte da F. Torraca e pubblicate da B. Croce*; Napoli, Morano, 1897.
- DORNIS (Jean): *La poésie italienne contemporaine*, 4^e éd.; Paris, Ollendorff, 1900.
- FERRARI (Vittorio): *Letteratura italiana moderna e contemporanea (1748-1901)*; Milano, Hoepli, 1901.
- FINZI (Giuseppe): *Della presente letteratura in Italia (1878-1884); conferenza tenuta alla « Association internationale des professeurs » in Parigi*; 2a impressione; Città di Castello, Lapi 1886.
- FLAMINI (Francesco): *Compendio di storia della letteratura italiana*; Livorno, Giusti, 1899.
- FLORA (Francesco): *Dal Romanticismo al Futurismo*; Piacenza, Porta, 1921.
- FORTE (Vito): *Sull'odierno indirizzo della letteratura italiana, studio critico*; Palermo, Tip. Il Progresso, 1881.
- FORTIS (Leone): *Conversazioni*; Milano, Treves, 1877; 2^{me} série, Treves, 1879; 4^{me} et 5^{me}: Milano, Civelli, 1883 et 1890.
- GHISLANZONI (Antonio): *Capricci letterari*, 6 vol.; Bergamo, Stab. Tip. Cattaneo, 1886-1889.
- MARRADI (Giovanni): *Da Prati a Carducci*; dans la *Rivista d'Italia*, mai 1901.
- *Poesia italiana contemporanea*; dans *Lettere ed Arti*, I. 1889, nos 12-13; puis dans les *Prose*, éd. posthume; Firenze, Carpigiani e Zipoli, 1923.
- MONTECORBOLI (Henri): *La littérature italienne contemporaine; portraits; dans la Revue Encyclopédique*, 1^{er} juillet 1894.
- MORANDI (Luigi): *Profili di scrittori italiani viventi*; dans la *Rivista Europea*, 1870 (fasc. IV), 1871 (fasc. III).

1. Pseudonyme de Renato Manganella.

- MORELLO (Vincenzo): *Nell'arte e nella vita*. Milano, Palermo, Sandron, 1900.
- *L'energia letteraria*; Torino, Roma, Casa editrice Nazionale, 1905.
- *Leggendo*; Napoli, Casa editrice artistico-letteraria, 1886.
- MURET (Maurice): *La littérature italienne d'aujourd'hui*; Paris, Didier-Perrin, 1906.
- MUSSO (G.-A.): *La terza letteratura civile d'Italia*; Roma, Forzani, 1885.
- NARDI (Piero): *Scapigliatura* (da G. Rovani a Carlo Dossi); Bologna, Zanichelli, s. d. (1924).
- NEAL (Th.)¹: *Studi di letteratura e d'arte*; Firenze, presso il *Marzocco*, 1898.
- OJETTI (Ugo): *L'avvenire della letteratura in Italia*; Roma, Soc., ed. « Dante Alighieri », 1896.
- *Alla scoperta dei letterati*; Milano, Dumolard, 1895.
- *Quelques littérateurs italiens*; dans *Revue de Paris*, 15 février 1896.
- ORANO (Paolo): *I Moderni*; Milano, Treves, 1908-1922 (4 vol.).
- DE GUBERNATIS (Angelo): *Dizionario biografico degli scrittori contemporanei*; Firenze, Le Monnier, 1878-1880.
- *Dictionnaire international des écrivains du jour*; Florence, Niccolai, 1888-1891.
- *Annuario della letteratura italiana nel 1880*; Firenze, Barbera, 1881.
- LOMBROSO (César): *Le mouvement littéraire de l'Italie dans cette fin de siècle*; dans la *Revue des Revues*, mars 1893.
- MANTOVANI (Dino): *Letteratura contemporanea*; Torino, Roux e Viarenco, 1904.
- MAZZONI (Guido): *L'Ottocento*; collection *Storia letteraria d'Italia*, Val-lardi éd. 1^{re} éd. 1913; 2^{me} éd. 1934.
- *Rassegne letterarie*; Roma, Libreria A. Manzoni, 1887.
- *Poeti giovani, testimonianze d'un amico*; Livorno, Giusti, 1888.
- MESTICA (Giovanni): *Manuale della letteratura italiana nel secolo XIX^o*. 3 vol. Firenze, Barbera, 1882-1887.
- MOLMENTI (P.-G.): *Impressioni letterarie*; Venezia, Stab. Tip. del Rin-novamento, 1873.
- MOMIGLIANO (Attilio): *Impressioni di un lettore contemporaneo*; Milano, Mondadori, 1928.
- PANZACCHI (Enrico): *Donne e poeti*; Catania, Giannotta, 1902.
- *Teste quadre*; Bologna, Zanichelli, 1881.
- *Al rezzo*; Roma, Sommaruga, 1882.
- *A mezza macchia*; Roma, Sommaruga, 1884.
- *Saggi critici*; Napoli, Chiurazzi, 1896.
- PICA (Vittorio): *All'avanguardia. Studi sulla letteratura contempora-ne*; Napoli, Pierro, 1890.
- PIPITONE-FEDERICO (G.): *Saggi di letteratura contemporanea*; 2 vol., Paler-mo, Giannotta e Lamantia, 1885-1888.
- PREZZOLINI (G.): *La Coltura italiana*; Firenze, « La Voce », 1923.
- Primo Passo (Il): *Note autobiografiche di Bersezio, Carducci, Chiarini, Guerrini, Rapisardi, ecc.* Firenze, Tip. Carnesecchi, 1882.
- RABIZZANI (Giovanni): *Pagine di critica letteraria*; Pistoia, Pagnini, 1911.
- *Bozzetti di letteratura italiana e straniera*; Lanciano, Carabba, 1914.
- *Ritratti letterari*; Napoli, Perrella, 1921.
- ROUX (Amédée): *Histoire de la littérature italienne sous le régime uni-taire* (1859-1873); Paris, Charpentier, 1873.
- *La littérature contemporaine en Italie; Troisième période* (1873-1883). Paris, Plon, 1883.

1. Pseudonyme d'Angelo Cecconi

— *La littérature contemporaine en Italie; Dernière période* (1883-1896). Paris, Plon, 1896.

SCARFOGLIO (Edoardo): *Il libro di don Chisciotte*: (1^{re} éd. Sommaruga. 1885). Napoli, Mattino, 1911.

THOVEZ (Enrico): *Il pastore, il gregge e la zampogna*; Napoli, Ricciardi, 1910. Nuova edizione con aggiunta. ibid. 1911.

VERDINOIS (Federico): *Profili letterari meridionali*; Napoli, Morano, 1882.

VOSSLER (Carlo): *Letteratura italiana contemporanea*; (*Dal Romanticismo al Futurismo*) trad. de l'allemand par T. Gnoli. Napoli, Ricciardi, 1916.

III. — ÉTUDES PARTICULIÈREMENT CONSACRÉES AU VERISME

ACRI (Francesco): *Contro ai veristi filosofi, politici e poeti; ragionamenti di F. A. ai quali, come riprova, segue il volgarizzamento del Convito di Platone*; Napoli, Morano, 1885.

ALBERTI (Luigi): *Polemica Novissima*; Firenze, Arte della Stampa, 1878. — *Grido di guerra, conferenza*; Firenze, Arte della Stampa, 1880.

Alla ricerca della Verecondia (Chiarini, Lodi, Nencioni, Panzacchi). Biblioteca rara, Napoli, Perrella, 1916 et: Roma, Formiggini, 1927.

CANINI (Fabio): *Batracomimachia letteraria*; Pistoia, Niccolai, 1879.

CARLETTI (Dialma): *Il Verismo in poesia, studio critico*; Roma, Regia Tipografia via S. Stefano del Caco, 1880.

CASTAGNOLA (G.-B.): *Il Verismo, discorso*; Girgenti, Romito, 1884.

CAVALLOTTI (Felice): *Anticaglie* (préface); Roma, Forzani, 1879 et: *Opere* (vol. IV) Milano, Tipogr. Sociale Aliprandi ed. 1883-1898 (10 vol.).

CECCHINI (Giuseppe): *Scuola, verismo et civiltà, parole*; Messina, Ribera, 1881.

CHIARINI (Giuseppe): *Memorie della vita di G. Carducci, raccolte da un amico*; (Chapitre VI, à propos de Postuma et des Odi barbare). Firenze, Barbera, 1903.

CINQUINO (Antonio): *Del verismo letterario, discorso*; Biella, Amosso, 1880.

COMELLO (E.): *Del realismo nell'arte*; Mortara, Botto, 1881.

CROCE (Benedetto): *Aggiunte alla letteratura della Nuova Italia: Tra i giovani poeti « veristi » e « ribelli »*, dans *Critica*, anno XXXII (1934). fasc. III.

— *Voci varie in poesia*, dans *Critica*, anno XXXIII (1935), fasc. IV.

DE GIORGI (Luigi): *Il verismo e l'arte moderna*; Lecce, Tip. Salentina, 1886.

DE SIMONE (Francesco-M.): *Il verismo nel concetto e nella forma, sonetti*; Firenze, Tip. della SS. Concezione, 1883.

DI NAPOLI BAUDO (Giuseppe): *Il verismo e l'ateismo nell'arte*; Catania, Martinez, 1884.

FAMBRI (Paulo): *Dei nessi fra l'idealità e la moralità; discorso*; Venezia, Tip. Antonelli, 1879.

FERRANTI (Vincenzo): *Considerazioni intorno ai ragionamenti del prof. F. Acri contro ai veristi*; ecc. Bologna, Tip. Militare, 1886.

FERRERO (Pasquale): *Della forma della moralità*; Cuneo, Riba, 1879.

FERRI (Antonio): *Verismo, prose e versi*; Rieti, Tipogr., Faraoni, 1885.

FIORENZA (Gioacchino): *Il vero nella letteratura*; Prato, Lici, 1884.

FRACCAROLI (Giuseppe): *Del realismo nella poesia greca, prolusione*; Verona, Franchini, 1887.

GALAZZINI (Adolfo): *Sul libro « Nova Polemica » di Lorenzo Stecchetti, osservazioni*; Modena, 1878.

- GALLO (Nicolò): *L'idealismo e la letteratura*; Roma, Forzani, 1881.
- GAVAGNIN (Roberto): *Idealismo e naturalismo in arte*; Mestre, Stab. Tip. L. Gonzato, 1899.
- GAY (Romildo): *Le réalisme dans la littérature*; Viterbo, Monarchi, 1897.
- GELMETTI (Luigi): *Manzoni e Stecchetti, analogia fra i due verismi, ossia ultime conseguenze pratiche delle teoriche manzoniane sulla questione della lingua, studio filologico*; Milano, Battezzati e Saldini, 1880.
- GUARNERIO (Pier Enea): *Auxilium, Sonetti con coda in prosa*; Zanichelli, 1878.
- GUERRINI (Olindo): *Del Verismo, discorso*; Ravenna, Calderini, 1880.
- Brandelli, con prefazione critica di A. Macchia, e con notizie bio-bibliografiche sull'autore; Serie I-II e III-IV. Napoli, Bideri, 1919, 2 vol.
- LARGHI (Pietro): *Il Verismo nella letteratura, discorso*; Brescia, Luzzago, 1898.
- LODI (Luigi): *Lorenzo Stecchetti, ricordi, prose e poesie*; Bologna, Zanichelli, 1881.
- LINAKER (Arturo): *L'odierno realismo in poesia*; Firenze, Tip. Cellini e C^a alla Galileiana, 1879.
- LO FORTE RANDI (Andrea): *Realismo? Considerazioni sopra alcuni articoli del prof. Ragusa-Moleti*; Palermo, Tipogr. del Giornale di Sicilia, 1878.
- MACAGGI (Giuseppe): *Verismo e Realismo, saggio*; Genova, Tipogr. Sordomuti, 1877.
- MAVER: *Idealismo e realismo ideale, profili*; Udine, Jacob e Colmegna, 1881.
- MELUCCI (Pasquale): *Verismo ed idealismo in arte. Leggendo Leopardi. Due conferenze*; Modena, Sarasino, 1892.
- MESTICA (Giovanni): *Il verismo nella poesia di Giacomo Leopardi*; Roma, Barberi, 1880.
- MILANI (D. Luciano): *Verismo, studi*; 2a ed.; Firenze, Balli, 1886.
- MOMBELLO (A.): *Alcune considerazioni sul Verismo*; Genova, Sambolino, 1879.
- MONFERINI (Pietro)¹: *Verismo e Realismo, bomba letteraria*; Genova, Tip. Artisti tipografi, 1879.
- PASCALE (Giuseppe): *Sul realismo in arte; saggio*; Aquila, Grossi, 1878.
- PEROCCO (Pietro): *Realismo, verismo, idealismo nelle lettere, appunti*; Susa, Gatti, 1895.
- PICCIONE (Enrico): *Il reale e l'ideale, conferenza*; Roma, Civelli, 1894.
- PIETROPAOLI (Carlo): *L'Arte e il verismo*; Aquila, Vecchioni, 1885.
- PIPITONE-FEDERICO (G.): *Il naturalismo contemporaneo in letteratura; impressioni e note*; Palermo, Sandron, 1886.
- PUCCIANI (G.): *Il realismo nella poesia*; dans *Nuova Antologia*, août 1875.
- QUADRIO (Em.): *Il realismo in letteratura; replica al prof. F. Martini*. Milano, Galli e Omodei. 1877.
- RAGUSA-MOLETI (Girolamo): *Il Realismo, studio critico*; Palermo, Gaudiano, 1878.
- RICCOBONI (Daniele): *Realismo e Verismo*. Venezia, Fontana, 1888.
- RIZZI (Giovanni): *Un grido (voir: Recueils poétiques)*. Id. 5a ed. con appendice, note e ritratto dell'autore; Milano, Brigola, 1880.
- *Della poesia così detta borghese*; Firenze, Le Monnier, 1882.
- ROD (Edouard): *Etudes sur le XIX^e siècle. Les veristes italiens*; Paris, Perrin, 1888.

1. Sous le pseudonyme RACANELLA.

- ROBUSTELLI (G.): *Rizzi e Cavallotti (Un grido; Anticaglie)*; Milano, Brigola, 1880.
- ROSA-FORNELLI (C.): *Il Verismo*; Torino, Artale, 1886.
- ROSSI (G.): *Del realismo vero nella scienza, nell'arte e nella vita*; Roma, Libreria A. Manzoni, 1881.
- SANGUINETTI (Pierre): *Le Réalisme, cause de la décadence de l'art littéraire et dramatique en Italie. Essai critique*; Rome, Florence, Typographie Bencini, 1895.
- SARTINI (Antonio): *Il Realismo nell'arte*; Lucca, Tipogr. del Serchio, 1876.
- SCARPINI (Pietro): *Il Verismo nella letteratura; saggio critico*; Mantova, Tip. Aldo Manuzio, 1888.
- STECCHETTI (Lorenzo): « *Mercutio* », « *Sbolenti* », « *Bepi* », con ricordi autobiografici; *Pagine critiche ed aneddotiche di A. Albertazzi, A. Bacchi della Lega, G. Bersani, G. Lipparini, A. Majani, G. Padovani, A. Pezzoli, L. Rava, C. Ricci, A. Sorbelli, A. Testoni, O. Trebbi, R. Viti, Prefazione di Ferdinando Martini*; Bologna, Zanichelli, s. d.
- VASSALLO (P.-A.): *Verismo*; Genova, Tip. dei Tribunali, 1879.
- VELARDITA (Antonio): *Il Verismo in filosofia, letteratura e politica*; Piazza Armerina, Pansini, 1878.
- VENTURA (Carmelo): *La natura nell'arte*; Terranova di Sicilia, Tip. Girolamo Scrodato, 1890.
- VIVARELLI-COLONNA (Luigi): *Lorenzo Stecchetti e il verismo nella letteratura e nell'arte*; Firenze, Arte della Stampa, 1879.
- ZOCCHI (Gaetano): *Verismo e Verità (ai poeti moderni)*; 3a ed. con molte aggiunte. Prato. Tipogr. Giachetti, 1881.

IV. — SUR DES AUTEURS PARTICULIERS

en plus des ouvrages généraux cités.

Sur les écrivains de la *Scapigliatura*, voir PIERO NARDI: *Scapigliatura, da G. Rovani a C. Dossi*. Zanichelli, s. d. (1924) avec une bibliographie complète du sujet.

Sur Vittorio Betteloni :

- CARDUCCI: *Dieci anni addietro* (préface aux *Nuovi Versi* de Betteloni), *Opere*, vol. III.
- G. CENTORBI: *V. Betteloni e l'arte del suo tempo*; dans la *Fiera letteraria*, 7 août 1927.
- A. DEL MASTRO: *V. Betteloni e la sua poesia*; Trani, 1928.
- M. BONFANTINI: *Betteloni e la critica*; dans *La Libria*, février 1930.
- R. DUSI: *L'arte betteloniana*; Verona, Cabbianca, 1914.
- G. BIADIGO: *V. Betteloni, discorso commemorativo, carteggio e bibliografia*; Verona, Franchini, 1912, puis dans: *Letteratura patria negli anni della dominazione austriaca*, Città di Castello, 1913.
- HEINRISCH (E.): *V. Betteloni*; Lanciano, 1924.
- BENCO (Silvio): *Introduction aux Più belle pagine di V. B.*; Treves, 1927.
- GARGANO (G.-S.): *V. Betteloni*; Marzocco, 11 septembre 1910.
- G. FRACCAROLI: *V. Betteloni*; Verona, Bettinelli, 1910.
- A. ORVIETO: *Il poeta V. Betteloni*; Marzocco, 22 juillet 1928.

Sur Guerrini :

- D. ZANICHELLI : *Le poesie di Lorenzo Stecchetti*; dans *Rassegna Nazionale*, 1^{er} septembre 1903.
 DE FRENZI (Giulio) : ¹ : *Lo Stecchetti veduto da vicino*; dans *Secolo XX* : juillet 1901.
 GABELLI (M.-A.) : *Morale e religione nella vita e nell'arte di O. Guerrini*; dans *Bilychnis* (Rome), janvier 1918 et suivants.

Sur Rizzi :

- G.-A. VENTURI : *Commemorazione di G. Rizzi*; Milano, Carrara, 1890.
 M. RICCI : *G. Rizzi e la scuola manzoniana nella poesia e nella lingua*; Firenze, 1890 (extrait de la *Rassegna Nazionale*).
 C. ANTONA-TRAVERSI : Préface aux *Rime intime di G. Rizzi*; Napoli, Detken e Rocholl, 1895.

V. — PERIODIQUES

(par ordre alphabétique)

- Alfa* (Pavie), 1^{er} numéro: 11 janvier 1878.
Critica (Bari, Laterza), depuis 1903.
Cultura, Rome, depuis 1882.
Cronaca Bizantina (Rome), 1881-1884.
Domenica letteraria (Rome), 1882-1884.
Fanfulla della Domenica (Rome), 1^{er} numéro: 10 août 1879.
Farfalla (Milan), 1^{er} numéro: 30 septembre 1877.
Gazzetta letteraria (Turin), 1876-1883.
Giornale napoletano di filosofia e lettere, scienze morali e politiche (Naples), 1^{er} numéro: 1^{er} janvier 1872.
Giornale Storico della Letteratura Italiana (Turin), depuis 1883.
Illustrazione Italiana (Milan), 1^{er} numéro: 1^{er} novembre 1875.
Illustrazione Universale (Milan), du 1^{er} novembre 1874 au 1^{er} novembre 1875.
Nuova Illustrazione Universale (Milan); première forme des précédentes; depuis le 14 décembre 1873.
Nuova Antologia (Florence), 1^{er} numéro: 31 janvier 1866.
Marzocco (Florence), du 2 février 1896 au 25 décembre 1932.
Preludio (Crémone), 1^{er} numéro: 15 novembre 1875.
Preludio (Ancône et Bologne), depuis le 1^{er} janvier 1880.
Pagine Sparse (Bologne), depuis janvier 1877.
Rassegna Nazionale (Florence), depuis 1879.
Rivista Minima (Florence, Milan, Naples), depuis janvier 1871.
Stella di Sardegna (Sassari), depuis le 1^{er} décembre 1875.

1. Pseudonyme de Luigi Federzoni.

INDEX

DES NOMS DE PERSONNES

ACHI (F.), 206, 209.
 ALBERTI (L.), 91-93, 101, 166, 174, 175, 176, 177, 178, 192-193.
 ALEARDI (A.), 1, 26, 33, 78, 147, 167, 223.
 ALFIERI, 2, 39, 176.
 ANACHEON, 148.
 ANNICHINI (G.-A.), 124.
 ARDIGÒ (R.), 61.
 ARDIZZONE (Gir.), 194.
 ARDIZZONI (Ga.), 128.
 ARÉTIN, 88, 89, 90, 161, 187.
 ARIOSTE, 34, 52, 161.
 ARISTOTE, 206.
 ARNABOLDI (A.), 49-51, 52, 60, 67.
 « ARIGHI » (Cl.), 6, 16, 109, 112, 139.
 AVELLONE (G.-B.), 84-85.

 BABOU (H.), 111.
 BALZAC (H.), 133, 218.
 BANDELLO, 172.
 BARRIER, 40, 144.
 BARBIERA (R.), 90.
 BABILI (E.), 63-64, 80, 83.
 BATACCHI, 177, 203.
 BAUDELAIRE (C.), 11, 12, 13, 19, 20, 21, 43, 71, 78, 190, 220.
 BÉRANGER, 123.
 BERCHET, 1, 134, 167.
 BERLIOZ, 56.
 BERNI, 189.
 BERSEZIO, 211.
 BETTELONI (C.), 33.
 BETTELONI (V.), VII, 33-38, 50, 52, 53, 54, 148, 149, 162-165, 215-217, 220, 225.
 BIGNAMI (E.), 60, 121, 151.

BOCCACE, 84.
 BÖCKLIN (A.), 22.
 « BOHÈME », 127.
 BOITO (A.), 10, 12, 18, 19, 20, 26-32, 51, 55, 113, 117, 124, 178.
 BONARDI (C.), 78.
 BONGHI (R.), 26, 209.
 BORGESE (G.-A.), 153, 200, 201.
 BOVIO (G.), 172.
 BRIGOLA, 151.
 BROFFERIO (A.), 1.
 BÜRGER, 2, 78.
 BYRON, 2, 23, 48, 68, 88, 203.

 CAMAITI (V.), 130, 193.
 CAMERANA (G.), 12, 19-22, 27, 109.
 CAMERINI (E.), 48.
 CAMERONI (F.), 155.
 CANINI (F.), 184.
 CANTALUPI (A.), 83, 86.
 CANTÙ (C.), 109.
 CAPUANA (L.), 80, 151, 214.
 CARBONE (D.), 1.
 CARCANO (G.), 7, 50.
 CARDUCCI, VII, 3, 4, 5, 15, 25, 28, 33, 38, 39-47, 48, 54, 61, 64-65, 66, 67, 68, 69, 73, 75, 78, 79, 80, 83, 86, 87, 88, 89, 97, 100, 101, 103, 104, 107, 115, 117, 119, 126, 127, 133, 135, 138, 139, 143, 144, 145, 150, 151, 152, 154, 159, 161, 162, 166, 168, 169, 172, 173, 176-179, 180, 187, 188, 192, 193, 194, 198, 207, 208, 209, 211, 213, 216, 222, 223, 224, 225, 226.
 CARLETTI (D.), 194.
 CARRER (L.), 1.
 CASTI, 84, 177, 183, 203.

Parmi les auteurs étudiés, Guerrini-Stecchetti manque à cet Index, car l'auteur de *Postuma* est cité presque à chaque page de notre volume.
 Les auteurs cités seulement en note ne sont pas rappelés ici.
 Les pseudonymes sont entre guillemets.

- CASSIUS, 97.
 CATON, 105, 160.
 CATULLE, 43, 78, 114, 227.
 CAVALCANTI (G.), 37, 96.
 CAVALLOTTI (F.), VII, 78, 81, 85,
 91, 92, 101, 105, 126, 134, 137,
 155, 166-172, 173, 180, 181, 190,
 192, 194, 198, 208, 209, 211, 212,
 213, 222, 224, 225.
 CAVALLOTTI (G.), 171.
 CAVOUR, 35.
 CELLINI (B.), 83, 150.
 CHAMFORT, 102.
 CHIARINI (G.), 46, 64, 78, 79, 80,
 147, 152, 153, 202-205, 207.
 CINCINNATUS, 105.
 COMELLO (E.), 195.
 CONTI (A.), 185, 206.
 COPPÉE (F.), 78, 148, 220.
 CORRADINO (C.), 20, 118, 122, 161,
 162.
 COSSA (P.), 77.
 COSTA (A.), 131, 213.
 COSTA (E.), 115.
 COSTANZO (G.-A.), 141-142, 222.
 CREMONA (T.), 6.
 CRISTIANI (F.), 43.
 CROCE (B.), V, VII, 12, 38, 62, 76,
 77, 78, 131, 141, 142, 156.

 D'ANNUNZIO (G.), VII, 72, 117, 124,
 134, 150-154, 199-205, 226.
 DANTE, 3, 37, 51, 52, 152, 161, 169,
 171, 177, 196.
 D'AZEGLIO (M.), 109, 133, 147.
 DAUDET (A.), 199.
 DE AMICIS (E.), 135, 148-150, 162,
 222.
 DE BELLA (A.), 121.
 DE GIORGI (L.), 208.
 DE GUBERNATIS (A.), 101, 196.
 DE KOCK (P.), 84.
 DE NERVAL (G.), 111, 112, 190,
 220.
 DE PONTMARTIN, 111.
 DEPRETIS, 145.
 DE SANCTIS (F.), 98.
 DESCARTES, 42, 206.
 DI GIACOMO (S.), 226.
 DI NAPOLI BAUDO (G.), 206.
 DOSSI (C.), 109.

 DROZ (G.), 56.
 ELLERO (P.), 67, 131-132.
 ESCHYLE, 118.

 FADDA, 179.
 FALDELLA (G.), 20.
 FANFANI (P.), 160.
 FARINA (S.), 82, 90.
 FERRARI (G.), 66, 78.
 FERRARI (P.), 26, 47, 101.
 FERRI (A.), 206.
 FIERAMOSCA (A.), 121.
 « FILOPANTI », 41.
 FOGAZZARO, 65.
 FONTANA (C.), 151.
 FONTANA (F.), 4, 56, 57-61, 63, 80,
 82, 110, 113, 136, 143, 144, 224.
 FONTANESI, 20, 21.
 FORESI (M.), 124.
 FORTIS (L.), 80, 99, 101, 134, 145.
 FOSCOLO, 2, 39.
 « FRITZ », 191.
 FUCINI (R.), 226.
 FURLANI, 137.
 FUSINATO (A.), 1, 223.

 GALAZZINI (A.), 101, 175, 176.
 GALLOIS (C.-A.), 111.
 GANDIGLIO (A.), 78.
 GARGANI (T.), 3.
 GARIBALDI, 2, 48.
 GAUTIER (T.), 11, 78, 109, 110,
 111.
 GÉRARD (R.), 71.
 GHISLANZONI (A.), 6, 55, 56, 82,
 109, 112, 137.
 GIACOSA (G.), 12, 20, 58, 149.
 GIARELLI (F.), 140.
 « GINESIO » (N.), 130, 187, 191.
 GIOBERTI (V.), 209.
 GIUSTI (G.), 1, 78, 79, 91, 167,
 177, 182, 187.
 GNOCCHI-VIANI (O.), 131.
 GNOLI (D.), 94, 96, 97, 99, 101,
 192.
 GÖTTE, 55, 78, 190, 216.
 GONCOURT (les), 199.
 GRACQUES (les), 105.
 GRAF (A.), 148.
 GUARNERIO (P.-E.), 91-92, 114,
 116, 119, 129, 142, 198.

- GUELPA (L.), 136.
 GUERRIERI-GONZAGA (A.), 80.
 GUERZONI, 101.
 HARMODIUS, 97.
 HEGEL, 134, 168.
 HEINE, 11, 20, 25, 43, 46, 51, 68, 78, 79, 88, 111, 135, 161, 162, 202, 203, 220.
 HOMÈRE, 95, 152, 195, 216.
 HORACE, 55, 151, 200, 216.
 HUGO (V.), 2, 11, 40, 43, 78, 123, 159, 180, 220.
 HUMBERT I^{er}, 76, 145.
 IMBRIANI (V.), 138.
 « IONICO » (A.)¹, 123, 135, 191.
 IPPOLITI (C.), 130.
 JEANROY (A.), 64.
 JUVÉNAL, 90, 99, 114, 133.
 KANT, 42.
 KARR (A.), 78.
 LAMARTINE, 55.
 « LAOCOONTE », 121.
 LAURENT DE MÉDICIS, 10.
 LÉCONTE DE LISLE, 148.
 LEIBNIZ, 206.
 LENZONI (A.), 115, 131, 197.
 LEOPARDI, 2, 23, 25, 39, 75, 78, 79, 82, 167.
 « LEPIDOTTERO », 111, 117, 123, 183, 184.
 LEVI (P.), 170.
 LINAKER (A.), 185.
 LODI (L.), 73, 82, 83, 90, 91, 113, 134, 140, 203-205.
 LONGFELLOW, 55, 170, 197.
 LORICO (F.), 187.
 LORRAIN (Cl.), 22.
 LUCRÈCE, 96.
 MAFFEI (A.), 62, 78.
 MALLARMÉ, 217.
 MAETERLINCK, 217.
 MAMELI (G.), 1, 88, 134, 136, 205, 213.
 MAMMOLI (T.), 78.
 MANUEL (E.), 220.
 MANZONI, 4, 18, 19, 26, 42, 46, 47, 66, 67, 82, 100, 101, 109, 117, 118, 149, 160, 167, 178, 180, 185, 195, 196, 206, 221, 223.
 MARINI, 84.
 MARGUERITE DE SAVOIE, 76, 137.
 MARRADI, 62, 116, 215, 216, 225.
 MARTINI (F.), 77, 179, 203, 214.
 MASTRIANI (F.), 50.
 MATTEI (S.), 185.
 MAZZONI (G.), 2, 3, 4, 150, 216.
 MAZZINI (G.), 1, 2, 48, 147, 168.
 « MELANCONICO », 177.
 MERCANTINI (L.), 1.
 MERIGHI (P.), 188.
 MÉTASTASE, 23, 147.
 MCHÉLET, 43.
 MIGONE, 123.
 MILANI (L.), 206-208.
 MILELLI (D.), 25, 26, 55, 107, 110, 114, 115, 116, 119, 125, 128, 129, 141, 143, 163, 199, 224.
 MILLET, 6.
 MINORE (B.), 82, 83.
 « MINIMUS » (Doctor), 90.
 MOLMENTI (P.), 158.
 MONFERINI (P.), 118, 137, 184.
 MONNIER (M.), 73, 151, 153, 154.
 MONTI (V.), 78, 216.
 MURGER, 78, 82, 108, 109, 110, 111, 112, 190, 220.
 MUSSET, 11, 68, 71, 78, 79, 82, 88, 161, 176, 203, 223.
 NARDI (P.), 6, 8, 12, 13, 17, 20, 21, 30.
 NAPOLÉON I^{er}, 48.
 NAPOLÉON III, 40, 48, 147, 159.
 NATOLI (L.), 130.
 « NELLA », 130.
 NENCIONI (E.), 147, 204, 205, 207.
 NETTEMENT, 111.
 NICOLAS I^{er}, 48.
 NICCOLINI (G.-B.), 1.
 NIEVO (I.), 51.
 NUTRICATI-BRIGANTI, 124.
 ONUFRIO (E.), 126, 135, 145, 154.
 OVIDE, 78, 227.

1. Pseudonyme de Ciro Gojorani.

- PADOVANI (G.), 77.
 PAILLERON (E.), 70, 78.
 PANZACCHI (E.), 68, 147, 203-205.
 « PAPILIUNCULUS » : voir : TESTA (C.).
 PARDO, 193.
 PARINI, 2, 49, 177.
 PARNY, 67.
 PAROLETTI (G.), 198.
 PASCARELLA (C.), 226.
 PASCOLI (G.), 144, 222, 226.
 PASSERONI (G.-C.), 189.
 PASSANANTE, 145.
 PATUZZI (G.-L.), 55, 154.
 PÉTRARQUE, 39, 71, 78, 82.
 PICA (V.), 78.
 PIE IX, 91, 147.
 PINCHETTI, 12, 171.
 PINDARE, 118.
 PIRANESI, 22.
 PLATON, 206.
 POE (E.), 112, 190, 220.
 POERIO (A.), 1.
 POLITIEN, 10, 34, 36, 55.
 PORTA (C.), 84.
 POSOCCO (C.-U), 82, 119.
 PRAGA (E.), 5-19, 20, 21, 24, 26, 27, 28, 31, 32, 45, 55, 57, 58, 72, 76, 78, 82, 112, 115, 126, 135, 162, 167, 190, 220.
 PRATI (G.), 1, 4, 26, 147, 167, 223.
 PROUDHON, 43, 135.
 « PSICHE » : Voir GIARELLI (F.).
 PUCCIANI (G.), 54.
 « PULVISCOLO », 90.
 PYTHAGORE, 42.

 QUINET (E.), 43.

 RAGUSA-MOLETI (G.), 80, 124, 125, 134, 156, 157, 159, 212.
 RANIERI (A.), 50.
 RAPISARDI (M.), 61-63, 121, 122, 123, 124, 135, 160, 193, 207, 223, 225.
 REGALDI (G.), 1, 3, 118, 220.
 RICASOLI (B.), 35.
 RICCOBONI (D.), 209.
 RIGUTINI, 192.

 RIZZI (G.), 86-91, 101, 166, 171, 176, 178, 179, 180, 181, 190, 192, 195-196.
 ROBUSTELLI (G.), 174, 180-182.
 RONSARD, 71, 78.
 ROSA FORNELLI (C.), 208.
 ROSSI (G.), 195.
 ROVANI (G.), 6, 12, 47, 109, 112.
 RUSCONI, 3.

 SACCHETTI (F.), 84.
 SACCHETTI (R.), 20.
 SAINTE-BEUVE, 203.
 SALA (D.), 198.
 SALMINI (V.), 61, 124, 125, 139, 158, 159.
 SANFELICE (E.), 133.
 SAPHO, 118, 129, 227.
 SCANO (A.), 116, 128, 141.
 SCARPINI (P.), 209.
 SCHILLER, 55.
 SHAKESPEARE, 51, 53, 166.
 SIGNORINI (T.), 61.
 SINIGAGLIA (G.), 141.
 SOLA (C.), 122.
 SOULARY (J.), 73, 74, 78.
 SPARTACUS, 48.
 STIAVELLI (G.), 31, 32, 115, 130, 210-215.
 STOPPANI DI BEROLDINGER, 101.
 STRAUSS (J.), 105.
 SUÉTONE, 114.

 TANGANELLI (U.), 157, 158, 160.
 TARCHETTI (I.-U.), 12, 19, 20, 23-26, 32, 55, 57, 82, 110, 112, 115, 135, 190, 223.
 TASSE (le), 161, 177, 188.
 TESTA (C.), 122.
 TIBULLE, 200.
 TOMMASEO (N.), 1.
 TREVES (E.), 87, 88.
 TREZZA (G.), 61, 121, 123, 168.
 TRONCONI (C.), 109, 110, 155, 158, 164, 210, 225.

 UBERTI (G.), 48-49, 67, 112, 167, 171, 222.
 UHLAND, 78.

- VALERA (P.), 119.
« VALERIO », 118, 121, 128, 130, 141.
VALLÈS (J.), 107, 142.
VASSALLO (P.-A.), 182.
« VERITAS » (Doctor), voir Fortis (L.).
VENTURA (C.), 209.
VERGA (G.), 54, 82, 135, 151, 200.
VERLAINE, 217.
VICTOR-EMMANUEL II, 137, 138, 147.
VILLON, 71.
VIOLA, 121.
VIRGILE, 43, 95, 152.
VITALE (F.-G.), 98, 101, 161.
VIVARELLI-COLONNA (L.), 182, 194.
- VOLTAIRE, 67, 84, 103, 120, 176, 185.
WASHINGTON, 48.
WATTEAU, 70.
WEILL, 123.
- « ZACCARELLI » (G.-A.), 84, 187.
ZANELLA, 3, 43, 50, 66, 67, 170, 206, 209, 220, 223.
ZANICHELLI, 91.
ZENA (R.), 117, 199.
ZENDRINI (B.), 43, 46, 51-53, 57.
« ZETA », 191.
ZOCCHI (G.), 188, 195.
ZOLA (E.), 70, 79, 80, 109, 166, 188, 194, 199, 205.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	v
Rapports du vérisme poétique et du vérisme narratif. Pourquoi on a séparé ces deux sujets. Méthode suivie ici : Historique du mouvement plutôt qu'étude esthétique des œuvres.	
CHAPITRE I. — SCAPIGLIATURA OU LE CONFLIT DE L'IDEAL ET DU REEL	1
La poésie italienne au milieu du XIX^e siècle. Préoccupations nationales du Risorgimento et persistance du Romantisme. Origines de la « poésie scientifique » ; son apogée : Regaldi et Zanella (3). La Scapigliatura, troisième phase du Romantisme. Appréciation de Carducci (4). Praga : <i>Tavolozza</i>, <i>Penombre</i> et <i>Trasparenze</i>, ou l'« involution » : du réalisme et de la bizarrerie bohèmes à la sincère poésie subjective (5). Camerana ou l'attardé, et la Scapigliatura piémontaise (19). Tarchetti ou la poésie macabre. (<i>Disjecta</i>) (23). Arrigo Boito. Bizarreries et tentatives de fusion de la poésie et de la musique (26). La Bohème représente le conflit de l'idéal et du réel (32).	
CHAPITRE II. — PREMIERES VICTOIRES DU REEL	33
Vittorio Betteloni ou la poésie réaliste et prosaïque (33). <i>In Primavera</i> (1869). Carducci préfacier de Betteloni et précurseur du vérisme (39). Thèmes et formes que celui-ci lui doit : Antirromantisme, poésie politique et antidogmatique, satanisme, néohellénisme épicurien, accents de rébellion sociale, ironie heinienne et mètres « barbares » (47). Giulio Uberti, poète républicain (48). Arnaboldi, poète humanitaire (49). Zendrini, théoricien de la poésie « parlée » et ennemi des bizarreries bohèmes (51). Premières inquiétudes de la critique traditionaliste : Avertissement de Puccianti (53) en 1875 et satire de Ghislanzoni (55) en 1876. Premières escarmouches véristes : Patuzzi, Fontana, Salmini, Barili, Rapisardi et son <i>Lucifero</i> (61). Deux productions en dehors du vérisme : <i>Valsolda</i> et les <i>Odi barbare</i> (64).	

CHAPITRE III. — « POSTUMA » ET LES POLEMQUES STECCHETTIENNES	66
Analyse de <i>Postuma</i> . Les mètres, les thèmes. La femme et le <i>carnalismo</i> ; l'érotisme macabre ; l'épicurisme bachique ; l'athéisme et l'anticléricalisme. Injures et sentimentalités. Humour et cynisme. Variété des thèmes et des sources, facilité et art (77).	
Les réactions de la critique. La presse (80). Les parodies (83). Polémiques. Carducci - Steccchetti - Rizzi: <i>Un grido</i> (88). L. Alberti (91) — <i>Polemica</i> (92) et <i>Nova Polemica</i> (96).	
CHAPITRE IV. — BOHEMES ET REFRACTAIRES DE 1878	107
Rapports et différences entre la première et la seconde Bohème (108). Caractères de celle-ci. Résidus passésistes et nouveautés : scepticisme, inspiration macabre, antimanzonisme, matérialisme, athéisme, satanisme, épicurisme, érotisme (111). Attitude antimonarchique et républicaine, accents révolutionnaires ou simplement humanitaires (131). Réponses « rebelles » au <i>Canto dell'Amore</i> (144). Quelques recueils traditionalistes : Panzacchi, Chiarini (147), Graf, De Amicis (148), Mazzoni. D'Annunzio : ses débuts poétiques influencés par le vérisme (150). Véritables dérivations de Steccchetti : Patuzzi, Onufrio, Ragusa-Moleti, Tanganelli, Salmini (154). — Betteloni (suite, 162).	
CHAPITRE V. — DERNIERES POLEMQUES ET DECLIN	166
Suite de la querelle stecchettienne. Cavallotti et les <i>Anticaglie</i> (166). Vérisme et philosophie : Bovio (173). Encore Alberti et consorts. Carducci dans la bagarre : <i>Novissima polemica</i> (176). Rizzi revient à la charge. Articles de Robustelli (180). Les parodies (185). Nombreux opuscules critiques. Indices de la baisse du vérisme (190). Protestations contre la pornographie envahissante. D'Annunzio encore : le <i>Canto novo</i> . <i>L'Intermezzo</i> (200) et la polémique <i>Alla ricerca della verecondia</i> en 1883. Derniers écrits théoriques et critiques. Evolution caractéristique de Stia-velli (210). Dernières luttes de Betteloni (215) et derniers aboutissements de Guerrini (217).	
CONCLUSION	200
Origines diverses du vérisme. Bohème, poésie réaliste et scientifique, mouvement humanitaire, néo-classicisme. Caractères complexes. Ses adhérents : novateurs littéraires, politiques, philosophiques. Causes de succès momentané : nouveauté et réaction nécessaire.	
Les adversaires du vérisme : tous les conservateurs (224).	
Causes du déclin : manque de talent chez les véristes, adversaires éminents, faiblesse des ressources, discorde parmi les novateurs, outrance des théories sociales et immoralité. Le	

déclin du vérisme narratif précipite celui du vérisme poétique, et le succès croissant du roman nuit à la poésie en général. Nouvelles tendances du lyrisme (226). Le vérisme poétique n'a pas su puiser au trésor régional. Mais il a rompu avec une tradition surannée de poésie trop détachée de la vie et du langage courant (227).

<i>BIBLIOGRAPHIE</i>	228
----------------------------	-----

<i>INDEX DES NOMS DE PERSONNES</i>	239
--	-----

